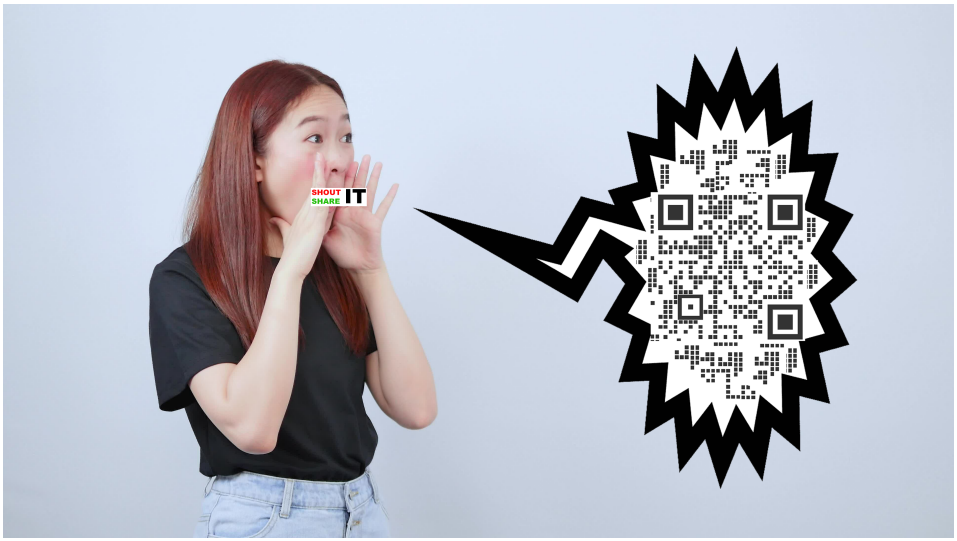
Двойная жизнь Вермеера

Лучиджи Гуарньери


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

История знает немало примеров фальсификаций. Произведения искусства подделывались еще в Римской республике, но голландского художника Хана ван Меегерена (1889–1947) нередко называют «величайшим фальсификатором всех времен и народов». В первой половине XX века, когда весь мир сходил с ума от вновь открытого Вермеера, он с маниакальным упорством стал создавать подделки, выдавая их за творения делфтского мастера и других живописцев XVII века, и достиг такого совершенства, что лучшие специалисты не могли отличить фальшивки от подлинников, а крупные музеи покупали их за огромные деньги. Одна из подделок попала в личную коллекцию Геринга!

Однако «дело Меегерена» примечательно еще и тем, что он старался не только ради денег, то есть не был вульгарным мошенником. Таким изощренным способом он решил отомстить – и отомстил – искусствоведам и критикам, которые не пожелали признать талант Меегерена-живописца, а вот выполненные им подделки провозгласили шедеврами.

- Луиджи Гуарньери
  -
  - Глава 1
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
  - Глава 6
  - Глава 7
  - Глава 8
  - Глава 9
  - Глава 10
  - Глава 11
  - Глава 12
  - Глава 13
  - Глава 14
  - Глава 15
  - Глава 16
  - Глава 17
  - Глава 18
  - Глава 19
  - Глава 20

- Примечание
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18

Луиджи Гуарньери
Двойная жизнь Вермеера

За столом идет оживленная беседа, я веду себя очень непринужденно, речь как-то сама собой заходит о Прусте и Вермеере, в разговоре о Вермеере, прежде всего о Вермеере, я, могу признаться, блеснул: биография, характер, лучшие картины, технические детали, перечень музеев – в общем, стало ясно, что я в этом вопросе по-настоящему разбираюсь.

Альбер Коэн. Прекрасная дама, 1968

Благодаря искусству вместо одного мира мы видим множество, и сколько было самобытных художников, столько в нашем распоряжении миров, разнящихся между собой еще сильней, чем миры, летящие по вселенной, и много веков спустя после того, как затух источник, откуда они изошли, будь то Рембрандт или Вермеер, они еще светят нам своими неповторимыми лучами.

Марсель Пруст. Возвращенное время, 1927[1]

Подделка? Имитация? Но ведь можно заимствовать безусловно оригинальным образом. К тому же только истинный выдумщик знает, как надо брать что-то взаймы.

Ральф Уолдо Эмерсон. Цена

и оригинальность, 1841

Глава 1

В конце мая 1945 года двое сотрудников голландской службы госбезопасности подошли к дверям огромного аристократического особняка на канале Кайзерсграхт в Амстердаме. По правде говоря, они полагали, что встреча с его раздражительным, эксцентричным и скрытным обитателем – художником и знаменитым коллекционером, пользующимся, судя по всему, уважением соседей, – обернется для них пустой формальностью, а то и попросту бессмысленной потерей времени. Не было даже малейшего повода подозревать, что господин Хан ван Меегерен поддерживал деловые отношения с врагом. Известно было, что во время войны художник промотал кучу денег, но ведь он, как все знали, выиграл первый приз национальной лотереи – а кое-кто даже утверждал, что и дважды. Плюс к тому он провел пару ловких операций, причем абсолютно законных, торгуя антиквариатом. Нельзя забывать, что Меегерен поручил продажу «Христа и блудницы» Вермеера весьма известному в этих кругах человеку, иначе говоря, вряд ли можно возлагать на него самого ответственность за то, что картина затем оказалась в лапах нацистов. Скорее уж это уважаемый господин ван Стрейвесанде должен предоставить исчерпывающие объяснения по данному делу. Ван Меегерен встретил их не слишком любезно, и визитеры ограничились одним-единственным вопросом: от кого он получил картину? Любопытство их объяснялось тем, что картина, вне всякого сомнения, имела большую ценность – не случайно за нее была заплачена огромная сумма, да и личность покупателя играла далеко не последнюю роль. Нет нужды добавлять, заметили они при этом, что полученная информация останется строго секретной.

Не моргнув и глазом господин ван Меегерен сказал, что приобрел картину еще до войны у некой «старинной итальянской семьи». Он подчеркнул, что обязался хранить в тайне имя клиентов, после чего отказался давать дальнейшие разъяснения. Но сразу же понял, что совершил грубую ошибку, намекнув на возможность итальянского происхождения картины: его собеседники и вправду тотчас заподозрили, будто господин ван Меегерен мог выступать посредником в сделке. К тому же он упорно отказывался раскрыть имя продавца, и это навело их на мысль, что картина была украдена. Они требовали ответа на свой вопрос, а господин ван Меегерен старался увильнуть. Его объяснения могли бы сойти за правду: продавец не желал

сообщать всему свету, что избавляется от семейных сокровищ, и потому хотел сохранить сделку в тайне. Только вот эта милая история, которую чудесным образом принимали на веру даже самые опытные антиквары, отнюдь не убедила двух прагматичных сотрудников службы госбезопасности. Более того, она лишь усилила их подозрения, ведь именно такого рода байку состряпал бы в свое оправдание настоящий коллаборационист. Допрос возобновился, офицеры стали держаться гораздо жестче, и всего через несколько минут от былой самоуверенности господина ван Меегерена не осталось и следа. Застигнутый врасплох, охваченный паникой, он не сумел на ходу изобрести новую, более правдоподобную версию событий. Он уставился на потолок отсутствующим взглядом, потом внезапно замер, сильно напрягшись, словно хотел провалиться сквозь землю или сделаться камнем, вещью, а то и вовсе дематериализоваться, каким-либо чудом исчезнуть… Но исправить уже ничего было нельзя.

Картина «Христос и блудница» была продана рейхсмаршалу Герману Герингу, вопреки распоряжениям ван Меегерена, который прекрасно сознавал, насколько опасно поддерживать коммерческие отношения с нацистскими оккупантами. Историю каждой картины, обнаруженной после войны у противника, будут тщательно изучать: кому она принадлежала прежде и кем была продана. Поэтому ван Меегерен попросил Ринстра ван Стрейвесанде, агента, которому он доверил злополучное полотно, проследить, чтобы оно не попало в руки к немцам. Однако ван Стрейвесанде поддерживал активные деловые отношения с Алоисом Мидлем, богатым баварским банкиром, который как раз тогда открыл представительство в Амстердаме. Когда ван Стрейвесанде сказал ему о недавно обнаруженной картине Вермеера, Мидль поспешил уведомить об этом Вальтера Хофера, куратора личной коллекции Германа Геринга. Адский механизм пришел в движение, и ван Меегерен – даже если бы и знал об этом – уже ничего не смог бы поделать.

После войны члены Комиссии союзников по искусству, которым было поручено отыскать спрятанные сокровища нацистских бонз, извлекли на свет божий внушительную коллекцию, закопанную по приказу Геринга в соляной шахте в Альт-Аусзее, в Австрии. Там находился и холст с подписью «Вермеер» (в типичной форме. *V. Meer)* в верхнем левом углу. Картина заставила вспомнить о «Христе в Эммаусе» – другом шедевре Вермеера, неожиданное обнаружение которого в 1937 году наделало много шуму. Важно подчеркнуть, что картина из Альт-Аусзее тоже не была известна. И сей факт не имел бы столь

большого значения, если бы работа принадлежала кисти плодовитого художника вроде. Тинторетто или Рембрандта. Картин же Вермеера было так мало, что о каждой знал весь мир. Между прочим, члены Комиссии союзников по искусству только-только обнаружили одну из них – «Аллегорию живописи» – в Берхтесгадене;[2] она была вывезена Адольфом Гитлером из венского Музея истории искусства.

Так что важность находки не вызывала никаких сомнений. А когда изучили расписки по этой сделке, помимо прочего выяснилось, что Геринг заплатил за неизвестного Вермеера невероятную сумму – i 6jo 000 гульденов. На целых 50 тысяч больше, чем богатый голландский судовладелец Даниэль Георг ван Бойнинген отдал за «Тайную вечерю», другую возникшую из небытия и приписываемую опять-таки Вермееру картину, только намного больше и гораздо красивее. На самом деле Геринг рассчитался с Мидлем, уступив ему 200 с лишним картин, незаконно вывезенных из Голландии нацистскими агентами. Во всяком случае, Комиссия союзников по искусству немедленно занялась происхождением картины – и не потому, что подвергалось сомнению авторство Вермеера (оно-то как раз не обсуждалось, иначе никто не стал бы начинать расследование), а чтобы найти изменника, от которого Геринг получил произведение, и определить дальнейшую судьбу полотна. Экспертам Комиссии союзников по искусству с легкостью удалось проследить некий отрезок пути картины, завершившийся ее продажей, и сперва они вышли на Хофера, затем на Мидля, потом (несмотря на то, что Мидль исчез и поиски не дали результата) на ван Стрейвесанде, а от них, наконец, на богатого антиквара – и несостоявшегося художника – Хана ван Меегерена.

В итоге 29 мая 1945 года господин ван Меегерен был арестован по позорному обвинению в сотрудничестве с нацистами. Сначала, непонятно почему, он предпочел хранить молчание, столь же упорное, сколь и неразумное. И даже готов был томиться в заключении целых шесть недель, обвиняемый в государственной измене и лишенный ежедневных доз морфия, который уже стал необходим ему, чтобы выдерживать суровую действительность. Между тем, изложи он свою версию событий, о которой мы впоследствии подробно поговорим, наверняка был бы провозглашен героем. И только 12 июля господин ван Меегерен неожиданно сдался и сделал невероятное признание, никоим образом не предполагая, что именно оно прославит его. Но когда во время того памятного допроса Хан ван Меегерен заявил, что не продавал врагу никаких национальных сокровищ, а сам

собственноручно создал драгоценную картину Вермеера, следователи, естественно, ему не поверили. Сначала они явно были ошеломлены и озадачены. Затем потребовали повторить сказанное и дать подробные разъяснения. Господин ван Меегерен вздохнул и вновь объявил, что «Христос и блудница», полотно, приобретенное без его ведома Герингом, – вовсе не картина Вермеера, а подделка, выполненная им, ван Меегереном. Другими словами, Хан ван Меегерен, или же ВМ, – это современное воплощение Вермеера.

Глава 2

Хан ван Меегерен, которого мы впредь будем называть ВМ, родился 10 октября 1889 года в Девентере, том самом голландском городке, где скончался великий художник XVII века Герард Терборх. Отец ВМ, Хенрикус ван Меегерен, школьный учитель, был человек простой, суровый и начисто лишенный воображения. Он получил диплом преподавателя английского языка и математики в университете Делфта и написал несколько учебников. Женился он в сорок лет. Жена Августа подарила ему пятерых детей. ВМ, или Хан, был третьим ребенком (и вторым мальчиком) и рос в обстановке строгой дисциплины: ему не дозволялось даже обращаться к отцу, если только сам грозный Хенрикус не прикажет этого.

По всей вероятности, ВМ унаследовал творческие наклонности от матери, женщины изящной и чувствительной, которая была на пятнадцать лет моложе мужа и проявляла способности к художественному творчеству, пока брак разом не пресек ее робкие шаги в этом направлении. ВМ рос очень хрупким, физически слабым ребенком; к ужасу черствого Хенрикуса, с восьмилетнего возраста он начал увлеченно рисовать. Заметив это, Хенрикус ван Меегерен взял себе в привычку рвать рисунки сына на мелкие кусочки. И строго-настрого запретил жене поощрять нездоровые увлечения мальчика. Но следствием такого запрета оказалось то, что ВМ стал проводить все свое свободное время, рисуя сюжеты, рождавшиеся в его неисчерпаемом воображении, – само собой разумеется, стараясь держаться подальше от бдительного отцовского ока.

К счастью для мальчика, фигуру ненавистного отца вскоре заслонил собой Бартус Кортелинг, учитель ВМ в средней школе. Никому не известный как художник, он тем не менее был опытным и умелым мастером. Сразу же распознав талант своего ученика, он помог ему овладеть обширным набором технических навыков. Сын Кортелинга Вим, сверстник ВМ, в скором времени стал его лучшим другом, а ВМ, в свою очередь, – любимым учеником Кортелинга. Всего через несколько месяцев работы под руководством такого наставника ВМ стал побеждать на всех школьных конкурсах, объявлявшихся в Девентере и его окрестностях.

Награды наградами, однако Хенрикус ван Меегерен, как и следовало ожидать, вовсе не был в восторге от того, как стала складываться судьба его сына. Прежде всего он никак не мог

взять в толк, почему искусству следует учить в школе, и считал, что талант такого рода совершенно бесполезен в жизни, – во всяком случае, он нисколько не помогает в занятиях каким бы то ни было достойным ремеслом. И, кроме того, он находил, что подобные дурные увлечения способствуют усилению бунтарского духа в юношестве, делая нрав молодых людей неустойчивым. Однако все его попытки резко противодействовать необъяснимым наклонностям сына продолжали давать обратный эффект. Хенрикус ван Меегерен с растущим ужасом наблюдал за гибельным развитием личности ВМ под тлетворным воздействием коварного Кортелинга. За несколько месяцев ВМ превратился в недисциплинированного и безалаберного подростка, в бестолкового мечтателя, охваченного непостижимой страстью к рисованию. Сама мысль о том, что сын может стать художником, была до того нестерпима, что благоразумный Хенрикус, у которого с фантазией было туго, и представить такого не желал. Он с тупым упрямством продолжал уничтожать все рисунки своего извращенного отпрыска, до которых ему удавалось добраться. Лучше предупредить, чем лечить.

В свою очередь, ВМ позволял отцу выплескивать ярость – мальчику и в голову не приходило отважиться на открытый бунт. Он давно понял, что они с Хенрикусом ван Меегереном никогда не сумеют найти общий язык. Кроме того, будучи юношей физически очень слабым и низкорослым, он начинал сознавать – несомненно, под воздействием мудрого Бартуса Кортелинга, – что первый важный шаг в жизни истинного художника состоит в том, чтобы закалить дух, а значит, сделать его независимым, стойко переносящим нападки со стороны окружающего мира и неподвластным принуждению. Следствие такого философского подхода легко угадать: ВМ превратился в читателя, всеядного и страстного. Его богатое воображение находило себе пищу в книгах, а убогую, отсталую повседневную действительность населили герои великих романов. К тому же Хенрикус ван Меегерен, как нетрудно предположить, ненавидел литературу: он считал чтение пустой тратой времени, нелепым ребяческим капризом. Между тем Бартус Кортелинг завершал воспитание ученика, с неистощимой энергией внушая ему бессмертные законы искусства. А для такого традиционалиста, как он, это означало в первую очередь научить ВМ от всей души ненавидеть «модернистов», иначе говоря, импрессионистов и постимпрессионистов. И восхищаться – подражая им – величайшими творцами всех времен, голландскими мастерами XVII века.

В девятнадцать лет ВМ отправился в Делфт изучать архитектуру в технологическом институте. Этот выбор стал результатом единственно возможного компромисса, достижением которого увенчались нескончаемые препирательства с Хенрикусом ван Меегереном: есть у него художественные наклонности или нет, дела не меняет – ВМ должен готовить себя к какому-нибудь достойному занятию. Если уж он не желает становиться школьным учителем, как отец, если и в самом деле хочет во что бы то ни стало развивать в себе пустую страсть к рисованию, тогда не остается другого выхода: он должен выучиться на архитектора. Это было не слишком удачное решение, поэтому Хенрикус ван Меегерен не выглядел довольным, но на лучший вариант он рассчитывать не мог. Молодых следует держать в узде, с тем чтобы воспрепятствовать всякого рода несчастьям, каковые влечет за собой слабость и ветреность их характера. Только суровые меры способны помешать молодым в один миг разрушить все те основательные планы, которые вынашивали, думая об их будущем, родители. Хенрикусу ван Меегерену, например, пришлось буквально пинками отправлять своего второго сына Хермана обратно в семинарию: тот сперва имел дерзость бросить обычную школу, чтобы стать священником, а после явился к отцу, умоляя забрать его из семинарии, потому что он, видите ли, вдруг осознал утрату призвания (да и ощущал ли он его когда-либо?). Просто сумасшедший дом! К счастью, хотя бы младший сын, ВМ, казалось, смирился с той судьбой, которую отец для него уготовил.

Излишне говорить, что ситуация развивалась в направлении, диаметрально противоположном воле и предписаниям Меегерена-старшего. ВМ вовсе не собирался приносить свою жизнь в жертву профессии, которая ему не нравилась и не подходила. Так что он все меньше времени уделял архитектуре, проводил целые дни, рисуя и изучая искусство, и, как только у него появлялась свободная минутка, спешил припасть к источнику знания, каковым служили для него вдохновенные наставления Бартуса Кортелинга. Предметом, на котором сосредоточились теперь его интересы, стали технические аспекты живописи, а осведомленность Кортелинга в этой области сомнений не вызывала. С замиранием сердца наблюдал ВМ за тем, как учитель обрабатывает сырые материалы и собственноручно изготавливает пигменты, чтобы потом на их основе получить краски, как это делали великие мастера золотого века и чего жалкие, невежественные пачкуны современники уже делать не умеют.

Как-то летним вечером 1911 года двадцатидвухлетний ВМ повстречал на вечеринке в гребном клубе прелестную студентку факультета искусств. Ее звали Анна де Воохт, и была она смешанных кровей. Ее мать родилась на острове Суматра и к тому же была мусульманкой. Отец – правительственный чиновник на службе в Голландской Индии. В свое время их свадьбе воспротивился своенравный правитель этого острова, возжелавший выдать девушку за собственного сына. И несмотря на то, что свадьба все-таки состоялась и брак продержался пять лет, принц не ослабил хватки и в конце концов одержал победу. После развода отец Анны перебрался на Яву. Мать вышла замуж за сына правителя и как-то пропала из виду. Анна отправилась с бабушкой (матерью отца) в Голландию и жила теперь с ней в окрестностях Рейсвейка.

ВМ был тогда типичным неопытным юношей, застенчивым интровертом: казалось, он не был склонен ни к романтическим влюбленностям, ни к эротическим наслаждениям. Но все же страсть вспыхнула в их сердцах, более того – спустя всего несколько месяцев после начала этой пылкой liason[3]Анна забеременела. Ее отец – он продолжал работать на Яве, но время от времени, будто привидение, наведывался в Голландию – пришел в ярость от легкомыслия дочери. Но его гнев был недолог, и скоро он примирился с мыслью, что она упорхнет к своему замухрышке жениху, выйдет замуж за субъекта, по всей очевидности, распущенного и безвольного, за никудышного бездельника. Отец, однако же, потребовал, чтобы дочь обратилась в католичество. Анна охотно согласилась, ведь она и сама не видела смысла исповедовать ислам в тихом пригороде Гааги. Что касается ВМ, то отец заставлял его ходить к мессе пятнадцать лет кряду, и теперь он не верил ни в какого бога, но благоразумно удержался от того, чтобы признаться в этом господину де Воохту.

Свадьбу справили поздней весной 1912 года. Поскольку у ВМ не было ни гроша, голубков приютила бабушка индонезийской невесты. Чтобы продолжать свои занятия архитектурой в Делфте, ВМ должен был каждый день ездить на велосипеде вдоль нескончаемых полей по размытым дождем дорогам. Но он не ограничивался тем, что мотался как челнок между Рейсвейком и Делфтом; частенько он с удовольствием сворачивал к Роттердаму. ВМ намеревался принять участие в национальном студенческом конкурсе на лучшую картину года и тему себе избрал такую, которая выдавала в нем серьезные амбиции: интерьер собора Святого Лаврентия.

Между тем пришло время сдавать выпускные экзамены в технологическом институте, и он с треском провалился. Разъяренный Хенрикус ван Меегерен тем не менее согласился одолжить сыну денег, чтобы он мог проучиться в институте еще год, но лишь на условиях, достойных самого свирепого ростовщика: ВМ обязывался вернуть долг отцу с процентами, платя в рассрочку из тех денег, которые он заработает в течение следующих десяти лет. И все же ВМ принял эти кабальные условия, дабы выиграть время. Между тем выяснилось, что отец пребывает в бешенстве еще и по другой причине: брат ВМ Херман, желая, как видно, насолить отцу и любым путем настоять на своем, то есть избежать принятия священнического сана, в своей наглости дошел до того, что заболел и умер.

Известие о преждевременной кончине Хермана надолго опечалило ВМ. Ему понадобилось немного времени, чтобы осознать, что и его собственная жизнь катится под откос. Юная жена совсем недавно родила мальчика (Жака), экзамены завершились бесславным провалом, и он влез в непосильные долги, заняв денег у отца. Ему грозила полная катастрофа. Но когда уже казалось, что будущее беспросветно, картина, которой он долгие месяцы денно и нощно отдавал свои силы, – «Собор Святого Лаврентия», словно вышедший прямо из мастерской XVII века, – произвела весьма благоприятное впечатление на членов жюри, ярых приверженцев традиционного голландского стиля. Ко всеобщему удивлению, ВМ получил вожделенную золотую медаль. Его успех произвел фурор, потому что он был единственным студентом из всех участников состязания, не записанным в художественную школу. Благодаря престижности премии ВМ смог продать «Собор Святого Лаврентия» за тысячу гульденов – сумму в 1913 году весьма значительную для юного и неизвестного живописца.

В последовавшие за этим месяцы ВМ, к своему удовольствию, обнаружил, что его картины пользуются большим спросом, так что он мог все выше поднимать цены. Более того, его считали новой надеждой голландского искусства. Гордый и приободренный, уверенный в своей гениальности, он решил навсегда оставить карьеру архитектора, которой, впрочем, еще и не начал. Он даже отказался от повторной попытки сдать экзамены в технологическом институте. Отец был вне себя. Вместо этого ВМ сдал экстерном экзамены в гаагской Академии изящных искусств, и 4 августа 1914 года – в тот самый день, когда Англия объявила войну Германии, – ему удалось получить диплом с одной лишь неудовлетворительной отметкой – по

портретной живописи. Ему сразу же предложили должность преподавателя в академии: предложение льстило и было весьма заманчиво, прежде всего потому, что такое удачное место гарантировало бы финансовую стабильность. Вот только, взяв на себя подобные обязательства, он не смог бы уделять творчеству столько времени, сколько хотелось. Скрепя сердце он отказался. Но ему было только двадцать пять лет, и впереди маячило то, что казалось наивному ВМ блестящим будущим.

Глава 3

В конце 1914 года ассистент профессора Гипса из Делфта был призван в армию, и Гипс пригласил молодого ВМ занять его место. На этот раз ВМ дал согласие, правда, лишь временное: должность была гораздо менее обременительной, нежели та, в академии, от которой он только что отказался; кроме того, его манила перспектива перебраться в Делфт, на родину великого Вермеера. Так что, проведя лето в курортном местечке Схевенинген, он убедил жену – которая только что родила дочку Инес – снять квартиру в Делфте. Правда, жалованье ассистента было крайне невысоким, а картины, которые ему удавалось продать, приносили весьма скромные доходы, не превышавшие порой и тридцатой доли той суммы, что он получил за «Собор Святого Лаврентия». Жизнь в Делфте, как выяснилось, была очень дорогой, неоплаченные счета множились, и у ВМ порой не оставалось ни гульдена в кармане. Он дошел до того, что заложил в ломбарде золотую медаль, завоеванную на конкурсе.

Именно тогда он тайно принялся за работу над копией «Собора Святого Лаврентия». Когда Анна обнаружила это и спросила, что он затевает, ВМ непринужденно заявил: раз оригинал принес ему тысячу гульденов, то почему же копия должна стоить меньше? Иначе говоря, он собирается выдать ее за оригинал и продать одному иностранному коллекционеру, который намерен уехать из Делфта и которому ВМ с олимпийским спокойствием скажет, что в свое время продал копию картины, сохранив для себя подлинник. Он оправдывался, утверждая, будто тут нет никакого обмана и картина ничуть не разочарует покупателя, хотя тот, впрочем, никогда и не узнает, что приобрел копию. Эстетическое удовольствие, получаемое покупателем от обладания картиной, есть единственный объективный критерий оценки в подобном деле. Если клиент доволен, подлинная история картины становится совершенно несущественной.

К несчастью для ВМ, Анна заставила его сказать покупателю правду, так что с продажи копии удалось заработать лишь жалкие 40 гульденов. Как бы там ни было, несколько месяцев спустя ВМ впервые смог выставить свои работы в галерее Гааги, и тогда один торговец, некий ван дер Вилк, предложил ему жалованье в 60 гульденов за четыре картины в месяц, беря на себя к тому же расходы на покупку холстов и красок. Их сотрудничество продлилось до 1916 года, когда ВМ сумел устроить свою первую персональную выставку в Делфте – благодаря предприимчивости

жены, убедившей родственников и друзей помочь деньгами и затем всем вместе прийти на ее открытие. Там были представлены работы акварелью, маслом, рисунки карандашом, тушью и углем. Темы оказались различными: уснувший мальчик, жена в будуаре, церкви и соборы, сельские пейзажи, купальщики на пляже. Разностороннее дарование, может быть, даже чересчур. И отзывы были хорошими, и все картины удалось продать – по большей части родственникам, но не только.

Это было началом блестящей карьеры, потому что первый, местного уровня, успех придал ВМ уверенности и сил, необходимых для переезда в Гаагу. В течение нескольких лет благодаря мастерской технике, а также сговорчивости своей музы, он как художник стал пользоваться популярностью в кругах добропорядочных буржуа. Его некогда катастрофическое финансовое положение значительно улучшилось, в том числе и за счет весьма прибыльных частных уроков, которые он, пользуясь своей стремительно растущей известностью, стал давать изрядной группе юных дилетантов и любителей искусства, по большей части прехорошеньким девушкам. Именно во время этих уроков ВМ создал то оригинальное произведение, которому суждено было стать самой знаменитой из всех его работ. Более того, «Олень» впоследствии стал еще и самым тиражируемым рисунком в Голландии – правда, это в значительной степени объяснялось тем обстоятельством, что изображенный олень принадлежал принцессе Юлиане. ВМ устроил так, что оленя раз в неделю привозили из королевского дворца к нему в студию, чтобы он служил моделью для работ его учеников. Однажды один из них спросил, способен ли учитель нарисовать животное за десять минут. ВМ принял вызов и уложился в девять. Молниеносный рисунок понравился ему настолько, что он решил: отлично подходит для рождественской открытки или календаря. Но типограф, которому он показал рисунок, отнюдь не был в восторге от этой идеи, более того, он заявил, что олень кажется ему попросту безобразным; тем не менее он быстро изменил свое мнение на противоположное, как только ВМ сообщил, что это любимец принцессы Юлианы. Скептицизм типографа как по волшебству превратился в восторг, и тогда горькие мысли об относительности художественных ценностей, уже зарождавшиеся в голове V ВМ, нашли себе окончательное подтверждение.

Тем временем персональная выставка ВМ в Делфте, организованная энергичной женой и ставшая причиной решительного взлета его карьеры, принесла еще один очень важный результат. На следующий же день после ее закрытия

Карел де Бур, авторитетный искусствовед, нанес визит ван Меегерену вместе со своей супругой, знаменитой и утонченной актрисой Йоханной Орлеманс. Де Бур не скрывал расположения к молодому художнику, признался, что весьма впечатлен его работами, и попросил у него согласия на интервью для одного журнала по искусству. ВМ дал интервью, но надо заметить, что гораздо сильнее, нежели благосклонность де Бура, ВМ потрясла холодная и изысканная красота актрисы. Он выразил желание написать портрет аристократки Ио, она согласилась позировать – но на работу у него почему-то ушла уйма времени. Потом появилось интервью де Бура, сопровожденное обширной хвалебной статьей, и ВМ не замедлил отблагодарить критика, вступив в тайную связь с его женой.

Впрочем, в период с 1917 по 1929 год Йо Орлеманс была не единственной любовницей ВМ, хотя за всю свою жизнь только с женой де Бура он поддерживал сколько-нибудь устойчивые отношения, во всяком случае, они уж точно были гораздо серьезнее, чем отношения с законной супругой Анной, матерью двух его детей. С другой стороны, ВМ уже тогда начал презирать критиков, и ничто не доставляло ему такого удовольствия, как соблазнять их жен. Поэтому на многочисленных праздниках, застольях и прочих встречах художников и писателей в Риддерзале[4] ВМ почти никогда не появлялся с Анной; ее замещала Ио Орлеманс – или какая-либо натурщица, а то и ученица. Вскоре за ним закрепилась слава денди и донжуана; и в то время как брак его трещал по швам, он выглядел все более и более довольным. Теперь семья казалась ему самым гнусным воплощением убогих мелкобуржуазных представлений о респектабельности. Его интрижки множились, равно как и картины. Вторая персональная выставка в 1921 году завершилась триумфально, и все картины снова были проданы. Стиль по-прежнему оставался традиционным, но на сей раз выбранные сюжеты отличались единообразием, ведь ВМ (атеист, проникшийся, однако, мистическими веяниями) взял их – все без исключения – из Библии.

Достигнутые успехи изрядно прибавили ВМ учеников, теперь откровенно благоговевших перед ним, и убедили в том, что стиль XVII века – его козырь. В рамках этого стиля – под руководством Кортелинга – он сформировался как художник, и именно этот стиль он оттачивал в провинциальной атмосфере Делфта. Вокруг бурлил мир искусства, и каждый день рождались новые движения – как правило, революционного толка. Но на новую моду ВМ реагировал пренебрежительно, все сильнее отмежевываясь от ее сторонников, подчеркивая первостепенную важность традиции и

обличая бездарность и целиком импровизаторский характер творчества так называемых революционеров. Его пылкие выступления отнюдь не пришлись по душе критикам, которых, впрочем, ВМ весьма недальновидно и недипломатично обвинял в продажности и невежественности, поскольку они всегда готовы опубликовать благожелательную рецензию, лишь бы им хорошо заплатили. Он же неизменно отказывался делать это, тем самым навлекая на себя смертельную ненависть всего их цеха.

Потом вдруг, внезапно – около 1923 года, года давно назревавшего развода с Анной де Воохт, – в карьере ВМ что-то явно пошло не так. По мере того как противоречия с художественным истеблишментом обострялись, а его и без того суровый и неуступчивый характер все больше портился, ВМ пристрастился к спиртному, стал употреблять наркотики и вести довольно эксцентричный и вызывающий образ жизни. Всем в городе было известно, что каждый вечер он появляется с новой девушкой (танцовщицей, натурщицей или начинающей художницей), что живет он на широкую ногу и поэтому ему всегда нужны деньги. Жажда заработка вынуждала его гоняться за выгодными заказами и выполнять работы коммерческого характера: открытки и рекламные плакаты. Спустя считаные месяцы события начали развиваться по опасной спирали: чем сильнее его преследовали критики, пуская в него язвительные стрелы, тем упрямее он стоял на своем, распродавая по дешевке рисунки типографиям, выпускавшим низкопробные календари. Всем своим поведением он бросал вызов, но в то же время явно вредил собственной репутации, и так уже весьма подпорченной, и даже самые преданные ученики начинали подвергать сомнению его дар.

Напуганный угрозой потерять клиентуру, ВМ решил посвятить себя преимущественно портретной живописи и вскоре завоевал славу одного из лучших художников, работающих в этом жанре. Его портреты были очень детальны и точны, тонки и проникновенны, выявляя квинтэссенцию личности человека, пусть реальная сущность прототипа при этом несколько приукрашивалась. Техника, как обычно, оставалась безукоризненной. По стилю произведения ВМ иногда напоминали великих – Рембрандта или Хальса, а иногда кого-нибудь поскромнее, например Ларманса или Смитса, второсортных портретистов, бывших тогда в моде в Бельгии и Нидерландах. Наверное, подобные заказы отвлекали ВМ от настоящих целей и от более серьезных творений, наверное, он растрачивал на них свой талант, и уж точно в создании этих портретов не участвовало высокое вдохновение. Но они приносили солидный

доход, не требовали большого труда и пришлись как нельзя кстати, способствуя восстановлению репутации ВМ в обществе. И действительно, год спустя он снова оказался на вершине успеха. Секрет его художественного возрождения, во всяком случае в кругах крупной буржуазии, был очень прост (и един для всех успешных художников): ВМ знал, как удовлетворить желания заказчиков. В конце концов, чего хотели промышленники и дельцы? Они хотели лишь того, чтобы портреты их супруг и дочерей были внешне верны и узнаваемы, чтобы их не стыдно было повесить на почетное место возле камина в гостиной. И главное, они должны были льстить модели.

Глава 4

В те же самые годы ВМ завязал тесные дружеские отношения с художником Тео ван Вейнгарденом и с журналистом Яном Убинком, двумя людьми, которые вели столь же распутный образ жизни, презирали новомодные веяния, порицали поверхностность литературы и искусства и превозносили великое сияющее прошлое. Их сближению способствовало очевидное сходство биографий. Подобно ВМ, который – частично из-за критиков – почти отрекся от подлинного творчества, Ян Убинк посвятил себя популярной журналистике после горьких неудач на ниве поэзии и беллетристики. Иногда он выпускал сборники сонетов, но ежедневная служба в гаагской газете с течением времени полностью иссушила поэтическое вдохновение – если предположить, что когда-то музы и ласкали его.

Ван Вейнгарден, такой же убежденный поборник традиции, преданный старым мастерам и тоже неудавшийся художник, добился признания в качестве реставратора и торговца предметами искусства. Он нашел удовлетворительный выход, благодаря чему не впал в такое уныние, как Убинк; однако новые занятия отнимали у него столько сил и времени, что он почти перестал рисовать, то есть заниматься тем, что всегда считал своим подлинным призванием. Иногда, впрочем, он развлекался, создавая какую-нибудь подделку. За 1925–1926 годы он сотворил двух «Вермееров»: «Кружевницу» (одноименную, но весьма отличную от той, что сегодня выставлена в Лувре) и «Улыбающуюся девушку». По совету знаменитого искусствоведа Абрахама Бредиуса и при содействии антиквара Дювина обе картины были приобретены очень богатым американским коллекционером Эндрю Меллоном, президентом и членом административного совета 160 компаний. Человеком, настолько осторожным и не расположенным к любой форме публичности, что, когда в 1921 году его кандидатура была предложена президенту Гардингу на пост главы казначейства, президент спросил: «А кто это, черт возьми, такой? Никогда о нем не слышал». В любом случае недоверчивый Меллон так никогда и не узнал, что его обманули, поскольку те два «Вермеера», выполненные ван Вейнгарденом и подаренные миллиардером Вашингтонской национальной галерее, были признаны фальшивками лишь в 1970 году.

Единые в убеждении, что провал, который они потерпели на творческом поприще, объясняется всеобщим невежеством, в 1926

году ВМ, Убинк и ван Вейнгарден решили вместе издавать ежемесячный журнал – ему предстояло стать рупором их взглядов и разнести в пух и прах клеветников. «De Kemphaan» («Бойцовый петух») был верен своему имени и отличался яростными нападками на любого сколько-нибудь известного художника, осмелившегося прославиться после Делакруа. Каждый номер содержал статьи, принадлежавшие исключительно перу одного из трех неистовых сотрудников, хотя они и пользовались бесчисленными псевдонимами, чтобы пустить пыль в глаза и показать, что за их спиной стоит самое настоящее течение, представители которого защищают те же позиции. Публика, однако, не проявила благосклонности к новому издательскому проекту. Постоянные поношения критиков, обвинения их в продажности, конечно же, не привлекали на сторону журнала симпатий художественного истеблишмента. В частности, ВМ продолжал кичиться тем, что никогда не оплачивал рецензии, и, быть может, по этой причине – намекал он – в тех редких случаях, когда критики говорили о его работах, они делали это лишь ради того, чтобы осмеять, очернить и безжалостно растоптать их творца (его искусство они определяли как сентиментальное, чересчур романтичное, банальное, ничтожное, старомодное, безвкусное и даже полупорнографическое). Так, среди полемики и взаимных обвинений журнал еле-еле дотянул до двенадцатого номера. Распространялся он только в Гааге. В финансовом плане «Бойцовый петух» приносил одни лишь убытки и ровно год спустя прекратил борьбу.

В то время как журнал переживал агонию, дела ван Вейнгардена шли в гору. Казалось, он поистине наделен шестым чувством, так хорошо ему удавалось отыскивать старые полотна на пыльных чердаках и в лавках старьевщиков. Он покупал их за бесценок и, почистив и отреставрировав, продавал за весьма значительные суммы. У него были нужные связи и в Голландии, и за границей, и он часто отправлялся в Италию или в Англию в погоне за выгодными сделками, касалось ли то картин или других предметов искусства. Этот промысел показался ВМ столь соблазнительным, что он тоже в надежде на удачу принялся шататься по лавчонкам с подержанной мебелью и кишащим блохами картинным галереям. Сказалось, что и у него есть кое-какое чутье. Тогда ван Вейнгарден предложил ему стать компаньоном. Имея опыт обработки материалов и приготовления пигментов и хорошо зная приемы, которыми пользовались старые мастера, ВМ должен был заниматься преимущественно реставрацией.

Этому он себя и посвятил, хотя скоро взял в привычку совершенствовать и приукрашивать работы, которые проходили через его руки. Он прекрасно знал, что его друг ван Вейнгарден не гнушается подделками, и мысль о том, чтобы и самому попробовать, не раз мелькала у него в голове. Если картина напоминала, скажем, Терборха или ее мог принять за работу Тербоха не слишком просвещенный покупатель, почему бы не внести свой вклад и не усилить сходство? А вдруг полотно *и вправду* принадлежало кисти Терборха? Очистка картины была не только законна и разрешена, но порой и необходима. Подновление красок являлось обязательной частью реставрирования. Подпись? За то время, что прошла в своем развитии живопись, случаев, когда подпись ставилась на картину, изначально не подписанную, встречалось предостаточно. Идея создать по примеру ван Вейнгардена подделку завладела им, и ВМ уже с трудом противился соблазну взять да и написать самому картину XVII века, а не просто накладывать на нее новый грим.

В 1928 году ван Вейнгардену сказочно повезло. Он нашел полотно неизвестного происхождения в отвратительном состоянии – портрет всадника. Как он считал, это был подлинный Франс Хальс. После очистки и реставрации, проведенных исключительно тщательно с помощью масляных красок и растворителей, опробованных ВМ и давших превосходные результаты, ван Вейнгарден попытался засвидетельствовать подлинность полотна у прославленного и влиятельного критика и историка искусства Хофстеде де Гроота. Тот установил, что речь и в самом деле идет о Франсе Хальсе, и самолично занялся продажей, предложив картину одному частному лицу, которое и приобрело ее за значительную сумму. Это был самый громкий успех ван Вейнгардена в карьере антиквара, но ни он, ни ВМ не приняли в расчет семидесятилетнего Абрахама Бредиуса, занимавшего в общественном мнении положение верховного жреца и неоспоримого авторитета в области голландского искусства. Бредиус осмотрел картину вскоре после продажи и сказал, что, вопреки мнению достопочтенного коллеги де Гроота, предполагаемый Хальс – самая обыкновенная подделка. Главным его аргументом стали технические детали: в некоторых местах картины краска слишком рыхлая. Ван Вейнгарден обращал внимание де Гроота как раз на этот аспект, утверждая, что специальные растворители, использованные им и ВМ в процессе реставрации, могли сделать рыхлой старинную краску в отдельных частях полотна. Де Гроот принял это объяснение, Бредиус же отклонил как смехотворное.

Бредиус и ван Вейнгарден вступили в яростный спор – с жесточайшими взаимными оскорблениями. Но слово Бредиуса было законом в Голландии, и в итоге он взял верх. Ван Вейнгардену пришлось вернуть вырученные деньги, и он остался ни с чем – вернее, с опороченной и обесцененной картиной. Самый потрясающий эпизод в его карьере закончился провалом. Он кипел от гнева, но и ВМ был расстроен не меньше. Их злоба и досада на тех, кто называл себя знатоками, достигла крайней степени. В прискорбном событии, случившемся с ними, оба видели самое очевидное подтверждение своей заветной мысли о том, что так называемые большие специалисты вроде Бредиуса и того же де Гроота (ведь, в конце концов, один-то из двух непременно ошибся) абсолютно ничего не понимают в искусстве и совершенно не способны вынести объективное и осмысленное суждение. И, что самое невероятное, именно в руках таких некомпетентных людей сосредоточена неограниченная власть решать, определять, обладает произведение какой-то художественной ценностью или нет. Судьба художников зависит от смехотворного мнения надменных и бесчестных лицемеров. Такие критики вместе со своими ужасными сообщниками – галеристами – создавали или разрушали карьеры, сотворяли из ничего и делали модным какого-нибудь художника или, наоборот, беспощадно губили судьбу ста других, не менее способных, нежели их протеже. Мало того, они казались неуязвимыми, поскольку, даже если совершали чудовищные ошибки, на их репутации это никоим образом не отражалось.

Чтобы хоть как-то отомстить Бредиусу, ван Вейнгарден решил написать нового Рембрандта и коварно представить на суд маститого ученого. Для создания картины он использовал искусственные пигменты, а просушил ее естественным образом. Когда Бредиус осмотрел полотно, о происхождении которого ван Вейнгарден сочинил невероятную, но весьма заманчивую легенду, он действительно попался в ловушку и после поверхностного ознакомления сказал, что на сей раз это и вправду Рембрандт. С мефистофелевской улыбочкой искусствовед добавил: столь важное открытие вознаграждает ван Вейнгардена за разочарование, которое тот испытал из-за досадной истории с поддельным Франсом Хальсом. Однако мгновение спустя он застыл, не веря своим глазам, ибо ван Вейнгарден как безумный набросился на картину, потрясая шпателем, и искромсал полотно. Вскорости забавная байка получила широкое распространение в художественных кругах Гааги, но – словно в подтверждение печальным выводам ВМ и ван Вейнгардена –

авторитет Бредиуса подобно алмазу, на котором невозможно сделать царапину, остался неколебим. Выдающийся историк искусства утверждал, что, учитывая дурную славу хитреца ван Вейнгардена и параноика ВМ (не исключая также и возможного мошенничества), он оставляет за собой право вынести более обоснованное суждение, осмотрев полотно без спешки и с должным вниманием. Шумиха, поднявшаяся по поводу того, как они подшутили над Бредиусом, очень скоро улеглась, ВМ и ван Вейнгарден снова принялись пускать ядовитые стрелы. Однако теперь в их глазах одно конкретное лицо стало воплощением невежественности и непорядочности критиков и историков искусства. Доктор Абрахам Бредиус превратился для них в главный объект ненависти, в вожака воющей стаи смертельных врагов.

Глава 5

В 1929 году Анна де Воохт уехала на Суматру вместе с двумя детьми – семнадцатилетним Жаком и Инес, которой только-только исполнилось четырнадцать. С 1923 года, когда они с ВМ развелись, Анна жила в Париже. Сперва ей не хватало денег на содержание детей. Потом, когда ВМ начал прилично зарабатывать, рисуя жен промышленников, она уже получала от него достаточно, чтобы больше не чувствовать себя стесненной. ВМ ездил в Париж часто и с удовольствием: он был явно расположен к Жаку, юноше с ярко выраженным художественным темпераментом, но робкому и неуверенному, как и он сам в отрочестве. Ему также нравилось посещать кафе на Монмартре и в Сен-Жермен в компании Инес, красивой и жизнерадостной девочки с длинными черными волосами. Поэтому, когда Анна сообщила о своем намерении уехать к матери на Суматру, ВМ испугался, что больше не увидит детей, и заупрямился, настаивая, чтобы жена отказалась от своих планов. Но в конце концов Анна убедила его в том, что это лишь временный переезд и что она рассчитывает вернуться в Голландию года через два. Тогда ВМ выписал чек на сумму, равную перечисленной ей за последние двенадцать месяцев, и успокоился на мысли, что будет писать Жаку и Инес письма.

Сразу после отъезда бывшей супруги ВМ решил жениться на своей возлюбленной Йоханне Орлеманс по прозвищу Йо, которая несколько лет назад развелась с критиком де Буром. Неожиданный выбор сына явился громадным разочарованием для старого и раздражительного Хенрикуса ван Меегерена, и он, как ревностный католик, отказался благословить новый союз ВМ, отрекся от него самого и не желал больше видеть. По правде сказать, за тринадцать долгих лет отношений с Йо, то прерывавшихся, то возобновлявшихся, распутник ВМ, казалось, никогда не был особенно расположен совершить этот ответственный шаг. Уже успев привыкнуть к жизни закоренелого холостяка, свободного от всяких пут, он поклялся самому себе, что больше не полезет в болото постоянных отношений. Однако, дойдя до переломной поры – сорокалетнего возраста, – он понял, что погружается в пучину горькой и одинокой зрелости. ВМ почувствовал усталость и внезапно осознал, как ему необходимы устойчивость и равновесие. Но надежду обрести их давал только новый брак; 'и конечно же, если уж он действительно собрался жениться вторично, не было лучшей кандидатуры, чем честолюбивая, образованная и пленительная Йо, к достоинствам

которой следует прибавить еще и то, что она так долго ждала, продолжая верить в его талант, и ее чувство и уважение к нему не уменьшились, несмотря на предательства, неверность ВМ и постоянные увлечения девушками заметно моложе его (и ее).

Йо обладала необычной красотой, неуловимой и какой-то сумрачной. От нее исходило удивительное очарование. Она была высокой и очень худой. Черты ее лица, овального и невероятно бледного, были тонки и изящны. Она прекрасно одевалась, но всегда в черное, и не носила ни ожерелий, ни колец – только бархатную ленту на шее. У нее был довольно крупный нос, что ВМ считал признаком большого ума. Волосы очень длинные и гладкие, цвета воронова крыла. Глаза зеленого цвета, переходящего в серый. Большой рот, всегда блестящие от помады губы. Ее взгляд, словно направленный в никуда, с искрами безумия неизменно изумлял ВМ.

По сути, Йо оказалась идеальной женщиной для такого неорганизованного и рассеянного человека, как ВМ. Может быть, потому что она единственная считала, что он действительно великий художник, ведомый бессмертным талантом, и что рано или поздно его ждут слава гения и богатство. С другой стороны, и достоинства самой Йо были неоспоримы. Помимо всего прочего, она была женщиной приятнейшей наружности, украшающей все вокруг своим присутствием, и весьма представительно выглядела в обществе и на светских собраниях. Ее отличали цепкая хватка и образ мыслей деловой женщины. К тому же она смотрела на вещи широко, демонстрируя удивительную терпимость к привычкам неисправимого супруга, который склонен был время от времени позволять себе любовное свидание с натурщицей или ночной кутеж в компании своих приятелей Вейнгардена и Убинка. С изумительной покладистостью сносила Ио все капризы мужа, но и побуждала его работать с большим напряжением и сосредоточенностью. Это она в начале 1932 года, видя, насколько ВМ одержим параноидальными мыслями, зол на целый свет, охвачен яростью и отвращением, убедила его, что, дабы вновь обрести творческий импульс, ему необходима перемена климата. То есть ему надо уехать, покинуть Голландию – перебраться за границу.

В то роковое лето 1932 года ВМ и Йо отправились в Италию на ветхом «мерседесе» пыльного цвета, который испустил дух на Лазурном берегу. Это случилось в местечке Рокбрюн, на corniche[5] между Ментоной и Монако. Прямым следствием досадной неприятности стало то, что ВМ и Йо пришлось заночевать в старенькой, но очаровательной гостинице с

прекрасным видом на море. В холле сидел одинокий консьерж, пожилой господин в замшевом жилете и полосатой рубашке со странными желтыми резинками, поддерживавшими засученные рукава. Он показал ВМ и Йо комнату номер i8: романтичную мансарду, вполне приличную, просторную, с балками на потолке, деревенской мебелью и обоями уютного персикового цвета. Перед тем как пойти спать, ВМ из вежливости поболтал с разговорчивым консьержем и совершенно случайно узнал, что на местной горе, в Домэн-дю-Хамо, сдается изящная меблированная вилла.

На следующее утро ВМ и Йо познакомились с управляющим, церемонным и осторожным месье де Аугустинисом. Длительных переговоров не потребовалось: ВМ решил снять виллу, даже не поторговавшись. Это решение могло показаться совершенно необдуманным, и благоразумный месье де Аугустинис таковым его и счел, но нам уже следовало бы понять, что ВМ был человеком непредсказуемым, иррациональным и импульсивным. Кроме того, возможно, в тот миг мысль о возвращении в Голландию, жизни в Гааге (которую он ненавидел) и возобновлении тщетной борьбы с враждебными или безразличными критиками и галеристами, дружно хулившими его, показалась ему совсем безрадостной – по крайней мере, на фоне перспективы, которую сулили переезд и работа на юге Франции. Вилла «Примавера» представляла собой элегантный двухэтажной дом, покрашенный в желтый цвет, расположенный в чудесном уединенном месте и окруженный прекрасным садом с розами и апельсиновыми деревьями, откуда открывался великолепный вид на крыши поселка и на море. Так что, когда допотопный автомобиль вернули к жизни, ВМ с Йо двинулись в Голландию, чтобы устроить свои дела. По дороге старый «мерседес» окончательно сломался, ВМ бросил его на обочине, и они с Йо продолжили путь на поезде, а уже в октябре вновь прибыли в Рокбрюн, чтобы воцариться на вилле «Примавера».

Хотя мысль обосноваться во Франции поначалу выглядела всего лишь внезапной и нелепой прихотью, уже через несколько месяцев ВМ стал расценивать свой опрометчивый поступок как некий мужественный шаг, который со временем непременно принесет богатые плоды. Да-да, потому что остаться на родине – как говорилось выше – значило для него возобновить бессмысленную борьбу с толпами клеветников, считавших его работы банальными, его вдохновение – убогим, его творческие способности – посредственными. Они называли его патологическим неудачником, честолюбивым, но слабовольным,

непредсказуемым и страдающим манией величия, да еще и с ужасным характером. Они ставили ему в вину и то, что он редко когда заканчивал свои картины и впустую тратил время на сложные и сомнительные технические эксперименты, что он слишком привержен своим юношеским творческим принципам. Они считали, что его сомнения, душевное смятение, бедность натуры и даже маниакальная боязнь неудачи были всего лишь горькими плодами неисправимой незрелости. Он был вечным юношей, а потому и выглядел таким чудным, капризным и агрессивным. Кое-кто все же соглашался признать его незаурядное чувство юмора и невероятный успех у женщин, но это последнее объяснялось скорее умением проявить галантность на старинный манер, нежели счастливой наружностью.

ВМ и в самом деле продолжал оставаться таким же хрупким и тщедушным, как в юности. При первом знакомстве он мог показаться слабым и беззащитным. Однако взгляд у него был быстрый, скользящий, неуловимый – и в то же время острый как клинок. Взгляд робкий, но одновременно высокомерный. Узнав его получше, можно было с удивлением заметить: что-то загадочное кроется в пустом, словно отсутствующем взоре. Что-то ироничное, даже некоторый сарказм. Выражение глубокой обиды и морального превосходства. Лицо же было, как у лисы, – с заостренными чертами. Широкий треугольный подбородок, губы, сложенные в ироничную улыбку под редкими усиками, большой лоб, тонкие волосы с проседью, зачесанные назад.

В Рокбрюне ВМ старался вести существование тихое и уединенное, подобающее уже отнюдь не юному художнику, последние десять лет жизни которого можно назвать, по меньшей мере, беспокойными. Карьера его – хотя он все никак не желал с этим смириться – преждевременно пошла на спад, и процесс уже было не остановить, притом что немногие голландские художники могли похвастаться столь ярким дебютом. Он всеми силами мечтал возродиться из пепла. Однако даже на райски прекрасном французском юге приходилось писать скучнейшие портреты, и эта работа совершенно его не удовлетворяла. Но нужны были деньги – к тому же теперь у него снова появилась супруга, которую надо содержать. Женщина с изысканными манерами и очень привлекательная, она оказалась не только поразительно целеустремленной и энергичной, но вдобавок имела сибаритские привычки и вкусы, требовавшие немалых расходов. Кроме того, ВМ по-прежнему должен был заботиться о первой жене, Анне, которая тем временем вернулась с Суматры. Не говоря уже о двух детях, # родившихся от злосчастного союза,

о Жаке и Инес. ВМ их, впрочем, очень любил, хотя они, естественно, как и прежде, жили с матерью, и отец, после того как они переехали из Голландии во Францию, виделся с ними нерегулярно. Однако, чтобы оплатить летние каникулы ребят, он истратил все свои накопления. И очень скоро понял, что если так пойдет дальше, у него останется совсем мало денег, вернее, их просто не хватит на осуществление того отчаянного плана, который постепенно, начиная как раз с 1932 года, стал вырисовываться в его голове.

К счастью, на Лазурном берегу имелось достаточно потенциальных заказчиков, желавших получить свои изящные пастельные портреты в старинном стиле. За несколько месяцев ВМ удалось создать себе устойчивую репутацию и завоевать расположение местной клиентуры: по правде сказать, за всю свою карьеру он никогда столько не зарабатывал. У него даже завелись деньги на банковском счете. Дела пошли на лад, а это значило, что он мог работать спокойно. ВМ действительно в этом нуждался, потому что в ближайшие годы ему предстояло создать шедевр. Картину, которую он задумал уже давно, когда сосредоточил свое внимание на Вермеере.

ВМ уже ясно видел, что именно Ян Вермеер Делфтский окажется его жертвой. Никто другой из числа старых мастеров не подходил для такой цели лучше. ВМ готовился бросить вызов – рискованный и по-настоящему щекочущий нервы. Загадочный Вермеер был признан в мире одним из величайших художников всех времен, а цены на его небольшие картины достигали заоблачных высот. Это во-первых. Но имелись и еще кое-какие причины, побуждавшие ВМ предпочесть делфтского мастера любому иному гиганту живописи XVII века.

Будучи в курсе острой полемики, развернувшейся особенно оживленно вокруг юношеских лет Вермеера, ВМ решил воспользоваться этим. Это он заполнит пустоты, это он вернет Вермееру ту часть его творческой жизни, которую, как верили многие искусствоведы, он прожил. В самом деле, когда речь заходила о делфтском мастере, историки искусства полагали, что они обладают полной свободой действия и могут отпустить поводья, сдерживающие их неиссякаемое воображение. По той простой причине, что атрибуция картин Вермеера была зачастую очень спорной, датировка основывалась лишь на более или менее правдоподобных предположениях, а его биография по большей части состояла из темных пятен.

План ВМ, возможно, объяснялся жаждой денег, но в первую очередь, конечно же, это была месть. Угнетенный и

разочарованный, но одержимый при этом манией величия, он и после переезда во Францию продолжал приписывать свои неудачи заговору врагов, ополчившихся на него в Голландии. На самом деле идеалы традиционализма, которые он усвоил и развил в годы своего ученичества в Девентере и Делфте, сделали из него чересчур рьяного хранителя ценностей, воплощенных в живописи XVII и XVIII веков. Питер де Хоох и прежде всего Ян Вермеер были для него великими и недостижимыми образцами. Так что, будучи человеком, неуверенным в себе и нуждающимся в признании, он тем не менее с ранних лет повернулся спиной к голландским деятелям искусства и презрительно отгородился от них, оказавшись в изоляции. Он упорно сопротивлялся даже малейшему влиянию на себя художественных движений двадцатых годов и всячески демонстрировал свое пренебрежение к их участникам и последователям. Он все глубже ненавидел современное искусство, которое считал лишенным содержания, враждебным к форме, и усматривал в нем следствие инфантильного стремления художника к самовыражению. Произведения, созданные в те годы Магриттом, Дали или Пикассо, по его мнению, были ничтожнейшими из образцов выродившегося искусства, пустого экспериментаторства окончательно спятивших художников. Постепенно ВМ стал чем-то вроде живого анахронизма, и вокруг него образовалась пустота.

Долгое время он не знал, как реагировать на всеобщую враждебность, затем – очень медленно, но неуклонно – одна мысль, столь же коварная, сколь и захватывающая, безумная и дьявольская, стала созревать у него внутри. Он должен с неслыханной дерзостью атаковать те условности, на которых держится мир искусства – мир людей скользких и лицемерных. Он обманет их с утонченной жестокостью, создав фальшивку, совершенно неотличимую от шедевра одного из величайших мастеров XVII века. Он создаст Вермеера – неожиданного, необычного, удивительного и в то же время такого, о каком искусствоведы мечтали, в каком чувствовали потребность и необходимость. Потом, как только картина будет принята и единодушно признана, он откроет, что является ее автором. Тогда все уверуют в его творческий гений, но одновременно обнажится невежественность и некомпетентность ненавистных критиков, ученых, знатоков и галеристов, которые проявляют редкостное единодушие, отрицая за ним право зваться художником. Помимо этого, он покажет, что ценность картины (и произведения искусства вообще) определяется не столько присущими ей художественными качествами, сколько поставленной сверху меткой, этикеткой, которую для нее создают, и внешними

атрибутами славы.

Итак, то была месть. Иконоборческое исступление, жажда разрушения и отмщения. Но существовала и другая причина, гораздо более глубокая, которая породила в голове у ВМ этот план. Со временем он понял, что лишь выдавая свои работы за неизвестные шедевры XVII века – а лучше еще и подписанные «Вермеер», – он, непризнанный художник-реакционер, мог надеяться на то, что в нем распознают гения, что его оценят даже враги. Поставь он на картине, которую задумал написать, собственное имя, наверняка никто его не заметит. Он не удивит мир, не возбудит ни интереса, ни внимания. В лучшем случае картину сочтут странной, забавной и безобидной причудой. Работой XX века, в которой не прослеживается никакой связи с современными ей мыслью и искусством. Нет, чтобы его признали великим художником, ВМ должен пойти на следующее: свести к нулю свою личность, заменив личностью славного мастера, ставшего объектом почтительного обожания. И этому мастеру он, ВМ, перепишет жизнь и заново создаст его искусство. Воскресит умершего двести шестьдесят лет назад художника и воссоздаст божество по собственному образу и подобию. Он, Хан ван Меегерен, родившийся в Девентере 10 октября 1889 года, художник со скромной репутацией, дерзнет сравняться с одним из лучших мастеров XVII века. Он сделается Яном Вермеером Делфтским.

Глава 6

Документы, относящиеся к жизни Вермеера, не слишком многочисленны, и сведения, которые они нам предоставляют, довольно-таки скудны. Найденные по большей мере в нотариальных архивах и опубликованные Абрахамом Бредиусом в период между i88j и 1916 годами и Джоном Майклом Монтиасом в 1989 году, они позволяют реконструировать в общих чертах историю его семьи, но именно в общих чертах, а точнее, почти ничего не сообщают о творческой деятельности живописца; о ней известно совсем мало. Итак, Йоанниса Рейнерзона Вермеера крестили в Новой церкви Делфта 31 октября 1632 года. Йоаннис – это латинизированная форма имени Ян, имени самого обычного, которое часто давали мальчикам в кальвинистских семьях Делфта; впрочем, сам Вермеер никогда не пользовался этим именем (его вновь окрестили так голландские авторы в век, последовавший за вторым открытием художника). После чего жизнь его погружается во тьму более чем на двадцать лет, точнее говоря, вплоть до апреля 1653 года, когда Вермеер обручился с Катариной Болнес. Можно с высокой долей вероятности предположить, что, поскольку он появился на свет, когда его матери было тридцать семь лет – и через двенадцать лет после рождения сестры Гертрув, – маленький и предоставленный самому себе Вермеер довольно скоро нашел убежище в фантастическом мире рисунка. Впрочем, мальчика могли ввести туда художники, заходившие в лавку его отца, торговца предметами искусства Рейнера Янсзона, если не сам отец.

Зато мы можем с уверенностью утверждать, что дедушка Вермеера по материнской линии Бальтазар Герритс был фальшивомонетчиком. Бабушка по отцу, Нелтге Горрис, торговала подержанными вещами и постельным бельем; она трижды выходила замуж, была уличена в мошенничестве и объявила себя банкротом. Дядя, Рейнер Балтенс, военный инженер, сидел в тюрьме по обвинению в растрате средств городской казны в ходе работ по восстановлению укреплений в Броуверхавене, порту на северном берегу Зеландии. Отец, Рейнер Янсзон, занимался производством «каффа» (дорогой ткани из шелка, смешанного с шерстью или хлопком); своему ремеслу он обучался в Амстердаме. В его работу входило также выполнение на ткани сложных традиционных узоров, а значит, требовались хорошие способности рисовальщика. Брат отца, каменотес Антони, дважды уезжал в Голландскую Индию в поисках удачи. Так. что семья не была благополучной: она состояла из

ремесленников, принадлежала к сословию, находившемуся ниже среднего класса, и к тому же имела дурную репутацию. Материнская ветвь восходила к фламандцам, перебравшимся сюда из Антверпена по религиозным соображениям, а члены отцовской были голландскими кальвинистами. Рейнер Янсзон женился на Дигне Балтенс, дочери фальшивомонетчика, в 1615 году. Гертрув, первый ребенок, родилась в 1610-м. Поскольку ремесло ткача не позволяло обеспечивать семью, Рейнер Янсзон открыл постоялый двор на канале Фолдерсграхт – «De Vliegende Vos» («Летучая лиса»). В мае 1641-го он приобрел гостиницу «Мехелен» на площади Гроте Маркт. Как хозяин постоялого двора он продолжал называть себя Вое, а в качестве торговца предметами искусства (он вошел в Гильдию святого Луки в 1631 году) стал пользоваться другой фамилией – Вермеер.

Необычный брак между Йоаннисом Вермеером и Катариной Болнес – впоследствии у них родилось пятнадцать детей, четверо из которых умерли еще в раннем возрасте, – был заключен в воскресенье го апреля 1653 года в Схиплуи (ныне Схиплейден), расположенном в часе ходьбы к югу от Делфта. Невеста принадлежала к семье зажиточных католиков, поэтому, вероятнее всего, юному Вермееру пришлось скоропалительно, в течение трех недель – то есть за то время, которое отделяло помолвку от свадьбы, – перейти в католичество. Мария Тине, мать Катарины и дальняя родственница утрехтского художника Абрахама Блумарта, долго колебалась, прежде чем дать согласие на брак дочери с человеком, происходившим из протестантской семьи. Помимо дедушки-фальшивомонетчика, дяди – бывшего заключенного, обанкротившейся бабушки и отца-трактирщика, Марию Тине не устраивал и тот факт, что муж сестры Вермеера был простым неграмотным багетчиком, а сама сестра – и вовсе скромной горничной (у которой, возможно, был к тому же внебрачный ребенок).

Однако если семейство Вермееров, вообще-то очень сплоченное, испытывало очевидные трудности социально-экономического характера, то Болнесы, католики, а значит, граждане второго сорта в городе, где царили протестанты, столкнулись еще и с непреодолимыми проблемами личного плана. Отношения Марии Тине с мужем Рейнером Болнесом, который часто и с удовольствием истязал ее были попросту ужасными, и дошло до того, что в ноябре 1641 года Мария добилась в суде расторжения брака с Рейнером, получив при этом половину имущества мужа и право опеки над дочерьми, Корнелией и Катариной. После чего Рейнер за десять лет окончательно разорился. Их сына Виллема, отличавшегося

бурным нравом, вверили попечению отца, и вследствие этого злополучного решения он вскоре попал в исправительный дом для преступников и душевнобольных. Что касается Катарины, то она была на год старше Вермеера, а уж он-то не мог не знать о совете Карела ван Мандера,[6] который предписывал художникам жениться на девушках хотя бы десятью годами младше их. В любом случае Мария Тине пожелала, чтобы имущество дочери оставалось отделенным от имущества зятя: без сомнения, она боялась, что нищий юноша и начинающий художник рано или поздно промотает приданое Катарины.

В начале семейной жизни у Вермеера не было ни гульдена, поэтому, став 29 декабря 1653 года членом делфтской Гильдии святого Луки в качестве мастера-живописца, вступительный взнос он сумел полностью заплатить лишь три года спустя, и то, по всей видимости, только благодаря Марии Тине, ссудившей супругам огромную сумму в 300 гульденов. Относительно предполагаемых учителей Вермеера существует множество версий: на самом деле неясно даже, был ли он учеником сколько-нибудь известного художника или и вправду ограничился уроками, преподанными отцом. Некоторые авторы называют имя Эверта ван Алста, другие – Леонарда Брамера, ученика Рембрандта и друга семьи Вермееров. Более вероятной выглядит фигура Карела Фабрициуса, бывшего плотника, также учившегося у Рембрандта в Амстердаме и обосновавшегося в Делфте в 1650 году. О Герарде Терборхе мы знаем, что он был портретистом и жанристом с хорошей репутацией, но, с другой стороны, вовсе не ясно, был ли он на самом деле – как этого хочется некоторым ученым – настолько близок Вермееру, что даже присутствовал на его свадьбе. Стал ли он его учителем? Тому нет ни единого точного доказательства, это всего лишь предположение, более или менее основанное на документах.

В ноябре 1657 года Вермеер жил с женой в доме тещи на «папистском перекрестке» между Старым Лангедейком и Моленпортом. В Делфте в то время насчитывалось около 30 тысяч жителей, много было и художников с именем, таких как уже названные Карел Фабрициус, Эверт ван Алст и Леонард Брамер. В 1654 году прославленный жанрист Ян Стен арендовал в городе пивную, и в тот же год туда переехал Питер де Хоох, известный мастер бытовых сцен. На собраниях гильдии помимо художников Вермеер встречался также с керамистами, стеклодувами, скульпторами, торговцами предметами искусства, вышивальщиками, книготорговцами и типографами, такими как Арнольд Бон, поэт-дилетант, который в 1667 году назвал Вермеера наследником Карела Фабрициуса (погибшего незадолго

до этого от взрыва на городском пороховом складе). В остальном общественная жизнь Делфта не могла похвастаться ничем особенным: ни музыкальных концертов, ни театров, ни литературы, если не считать религиозной поэзии. Сам Вермеер помимо рисования, вероятно, играл на каком-нибудь инструменте и совершенно точно читал книги: из списка, составленного в день смерти, явствует, что он владел пятью томами ин-фолио и еще двадцатью пятью книгами (среди которых, быть может, и кое-какие пособия по перспективе). Сегодня кому-то эта библиотека покажется весьма скудной, но в ту пору она выглядела иначе, ведь книги были очень дороги.

Когда Вермеер осенью 1662 года был избран деканом гильдии, упадок Делфта как художественного центра уже начался, и городок постепенно выходил из моды у художников; недаром Питер де Хоох поспешил перебраться поближе к богатым торговцам и состоятельным заказчикам из Амстердама и Гааги. Все более одинокий Вермеер не пользовался особенным вниманием у публики, да и последователей у него вроде бы не было – во всяком случае, не похоже, чтобы в его мастерской собирался кружок учеников. Важнейший лексикон голландского искусства XVII века – «Groote Schouburgh»[7] Арнольда Хаубракена (опубликованный в Амстердаме между 1718 и 1721 годами) даже не называет его имени. Современники Вермеера упоминали его – в текстах, которые дошли до нас, – лишь четырежды: это стихи Бона, о которых уже шла речь, «Описание Делфта» Дирка ван Блейсвейка (1667), дневник юного любителя искусства Питера Тединга ван Беркхута (посетившего мастерскую Вермеера 14 мая и 21 июня 1669 года) и путевой дневник Бальтазара де Монкони, французского коллекционера; последний її августа 1663 года навестил Вермеера в Делфте. Однако у художника не нашлось картин, чтобы показать ему, – или же он не захотел этого делать, как знать. Тогда Монкони привели в лавку булочника (Хендрика ван Бюйтена, по всей вероятности), где была выставлена картина Вермеера – интерьер с одной фигурой, – оцененная в 300 гульденов. Но, по мнению французского коллекционера, она стоила не больше шестидесяти. После чего Монкони посетил также студию Франса ван Мириса, который предложил ему свою картину за 600 гульденов. Герард Доу запросил у него триста. Питер ван Слингеландт назвал более скромную цену в 200 гульденов. Но и в этом случае Монкони не намерен был выкладывать больше шестидесяти. Так что мы не станем особенно удивляться тому, что прижимистый француз не приобрел ни одной из предложенных ему картин и благоразумно воздержался от посещения прославленного Рембрандта ван Рейна (который уж

тем более обошелся бы ему недешево).

Педантичный перфекционист, Вермеер получал довольно скудные доходы от продажи своих картин, половину которых между 1657 и 1675 годами купил его основной заказчик, а именно Питер Клайсзон ван Руйвен. Богатый делфтский коллекционер, он был еще и близким другом Вермеера – настолько близким, что его жена Мария де Кнюйт, составляя завещание, распорядилась выделить художнику 500 гульденов. Кроме ван Руйвена и Марии де Кнюйт известны лишь три человека, которые – при жизни Вермеера – купили хотя бы одну из его работ: Диего Дуарте, антверпенский банкир, Херман ван Сволль, контролер амстердамского «Виссель-банка», и уже упомянутый богатый делфтский булочник Хендрик ван Бюйтен. Конечно, если бы не помощь и постоянные ссуды тещи Марии Тине, взыскательный и утонченный художник не мог бы содержать свою многочисленную семью. В Голландии XVII века ремесло художника приносило довольно невысокие доходы: среди мастеров поколения Вермеера лишь лейденским «Feinmaler» («тонким художникам»), таким как Герард Доу или Франс ван Мирис, регулярно удавалось выручать за картину тысячу и более гульденов. Не имея собственного состояния, Вермеер часто нуждался в деньгах, и, чтобы восполнить недостаток доходов, он – как ранее его отец – занялся торговлей предметами искусства, не слишком прибыльной, впрочем, ведь она давала ему не больше 200 гульденов в год.

В мае 1672 года его вместе со старшим коллегой Якобом Иорданcом пригласили в Гаагу для оценки итальянских картин. Речь шла о полотнах, принадлежавших Герарду и Яну Рейнстам, состоятельным амстердамским торговцам, собравшим огромную коллекцию, с тем чтобы о них говорили в обществе. Потом коллекция была выставлена на аукцион, и прославленный торговец произведениями искусства Геррит Уйленбург приобрел несколько картин, которые он затем предложил великому курфюрсту Бранденбургскому Фридриху Вильгельму. Агент последнего, художник Хендрик Фромантью, был убежден, что это лишь жалкие подражания, и посоветовал великому курфюрсту отказаться от сделки, но Уйленбург и слышать не желал о том, чтобы взять их назад. Уладить дело призвали многочисленных представителей художественных кругов, среди прочих Йорданса и Вермеера, который в данном случае выступал скорее как эксперт, нежели как художник. В присутствии гаагского нотариуса оба они заявили, что рассматриваемые работы Микеланджело и Тициана – вовсе не великолепные творения итальянской школы, а самая настоящая мазня, не стоящая и десятой доли цены, запрошенной

Уйленбургом у великого курфюрста. Когда последовавшие за этим бурные споры наконец завершились, незадачливому покупателю все-таки удалось вернуть картины торговцу, себе же он оставил лишь «Голову святого Иоанна» Риберы. Уйленбург был вынужден объявить себя банкротом и продать все картины из своей коллекции.

Между тем дела у Вермеера, и без того неважные, пошли и вовсе из рук вон плохо – как и у Уйленбурга. В том же 1672 году, когда французы вторглись в Голландию, в оборонительных целях были открыты шлюзы плотин, и часть ее территории оказалась затоплена. Следствием этого стал тяжелый экономический кризис, охвативший всю страну. Война была долгой и разрушительной, она подорвала не только голландскую экономику в целом, но и торговлю произведениями искусства. В июле 1675 года, уже отчаявшись, Вермеер отправился в Амстердам просить у торговца Якоба Ромбаутса ссуду в тысячу гульденов. В середине декабря художник неожиданно слег и через несколько часов скончался – возможно, от инфаркта или, что еще вероятнее, сраженный апоплексическим ударом. Ему было всего сорок три года, 15 декабря 1675 года он был похоронен в фамильном склепе в Старой церкви Делфта, которым владела Мария Тинс. Он оставил вдову и одиннадцать детей, восемь из которых еще не достигли совершеннолетия; из них двое были тяжело больны, а один покалечен взрывом на судне, перевозившем ружейный порох. В его кабинете нашли две непроданные картины («Женщина с жемчужным ожерельем» и «Хозяйка и служанка»), а также двадцать шесть картин разных авторов, которые были проданы за пять сотен гульденов в счет оплаты долгов Вермеера харлемскому торговцу предметами искусства Яну Куленбиру.

Похоже, в наследство Катарина Болнес не получила ничего, что представляло бы особую ценность: перечень ее имущества насчитывает шестьдесят одну картину, лишь пять из которых с точностью атрибутированы (три – Фабрициуса, две – ван Хоогстратена), а также кухонную утварь, постельное белье, детскую одежду, одежду покойного мужа, в том числе кафтан турецкого покроя, и одежду самой Катарины – накидку желтого атласа, окаймленную белым мехом, старый зеленый плащ с такой же каймой из белого меха и плащ пепельно-серого цвета. Состояние финансов Вермеера было настолько плачевным, что 24 апреля 1676 года Катарина подала прошение в Верховный суд Голландии о переносе срока уплаты его долгов. 30 сентября картограф Антони ван Левенгук, самый выдающийся ученый-натуралист Делфта и основоположник микроскопии, был

назначен официальным управляющим имуществом Вермеера от лица заждавшихся кредиторов, 15 марта 1677 года ван Левенгук из Гильдии святого Луки, выкупив картины, проданные Куленбиру, выступил в роли ликвидатора имущества должника и организовал аукцион, на который выставил двадцать шесть картин Вермеера; перечня составлено не было. Вдова и теща усопшего художника пытались воспрепятствовать включению в список на продажу «Аллегории живописи», но безуспешно.

После смерти Марии Тине, случившейся в Рождество i68o года, Катарина Болнес переехала в Бреду, обратилась в сиротскую палату Гауды, прося о финансовой поддержке, и получила пособие. Семь лет спустя она заболела и умерла в возрасте пятидесяти семи лет, назначив Хендрика Тербека ван Кесфельта, гаагского нотариуса, опекуном своих детей. Через несколько лет, 16 мая 1696 года, в Амстердаме была продана – за 1503 гульдена и 10 стюйверов – двадцать одна картина Вермеера; эти полотна составляли часть коллекции недавно скончавшегося Якоба Диссиуса, типографа и бывшего мужа Магдалины, единственной дочери (она умерла в двадцать семь лет) покровителя Вермеера Питера Клайсзона ван Руйвена. Суммы, вырученные за эти картины на аукционе, были достаточно крупными, но не исключительными; самыми дорогими оказались «Молочница» (175 гульденов) и «Вид Делфта» (200 гульденов).

Ну а потом… потом картины Вермеера, как и его дети, рассеялись по всей Голландии, а позже – что касается картин – попали также за границу. Младшая дочь художника Алейдис предположительно умерла в Гааге семьдесят лет спустя, в 1749 году. В ту пору казалось, что творчество делфтского художника обречено остаться незначительным эпизодом в истории искусства XVII века. Однако призрак Йоанниса Вермеера удивительным образом вернулся и начиная с 1860 года властно воспарил над миром искусства. И за весьма короткий срок, буквально за несколько десятилетий, забытое было творчество умершего в нищете художника, при жизни оцененного считаными провинциальными коллекционерами, перешло в ранг самого важного и значительного художественного открытия XIX века.

Глава 7

Чтобы выяснить, сумеет ли он достичь высот Вермеера, а также имитировать его стиль, ВМ потратил четыре года, запершись в своей студии на вилле «Примавера» и решая проблемы технического характера. В то время как Пикассо работал над «Герникой», Пауль Клее – над «Insula Dulcamara», а Пит Мондриан – над «Композицией в красном и черном», иначе говоря, в тот период, когда современное искусство совершало очередную революцию, ВМ пытался научиться писать на настоящем холсте XVII века, накладывать в должном порядке слои краски и овладеть техникой размытого контура и пуантилье, пользуясь теми же пигментами, что и Вермеер, поскольку синтетические не годились: они могли быть выявлены с помощью химического анализа или под микроскопом. Так что понадобилось немало времени на то, чтобы раздобыть материалы, многие из которых были труднодоступны и очень дороги, как, например, ляпис-лазурь. К тому же ему приходилось собственноручно изготавливать пигменты, так чтобы под микроскопом мельчайшие их частицы казались разнородными. Кроме того и прежде всего, он должен был найти способ делать краску твердой и воспроизводить на картине *кракелюры,* – переплетение тонких, как волос, трещин, характерных для старинных картин.

Масляная живопись производит обманчивое впечатление, будто краска на картине высохла в течение нескольких дней с момента ее нанесения. Но до окончательного завершения испарительных процессов может пройти и пятьдесят лет. Именно испарение вызывает прогрессирующее уменьшение объема краски, из-за чего на картине появляются трещины. Образование их можно ускорить, сжимая и растягивая холст посредством изменения температуры и влажности. Щели и трещины заполняются пылью и мельчайшими частицами и могут разрастаться, в том числе и вглубь, под наружным слоем краски: это обусловлено множеством факторов, в том числе качеством использованных пигментов. В любом случае выбор наиболее эффективной процедуры воспроизводства кракелюр зависел от того, удастся ли ВМ сделать краску твердой. Другими словами, от того, как быстро он сумеет просушить ее, не повредив и не дав поблекнуть цветам, и от того, каким образом будет выделено тепло, необходимое, чтобы искусственным путем добиться полного высушивания и таким образом сократить до нескольких часов процесс, который мог потребовать и сотни лет.

Сначала ВМ попробовал льняное и маковое масло, помещая пробные образцы в примитивную печь при разной температуре. После чего собственными руками соорудил электропечь, которая была гораздо больше и эффективнее, и установил ее в полуподвале. Однако как раз в те дни при загадочных обстоятельствах исчезла девушка. Жители Рокбрюна заметили дымок, поднимавшийся над виллой ВМ, хотя погода стояла довольно жаркая; они сделали логическое заключение, что подозрительный иностранец-художник, проживающий на вилле «Примавера», убил девушку и в данный момент сжигает ее труп. Полиция ворвалась на виллу с ордером на обыск. Следов пропавшей девушки не нашлось, зато ВМ был вынужден предоставить полиции исчерпывающие объяснения касательно огромной электропечи, обнаруженной в полуподвале. Он сказал, что печь нужна ему, чтобы проводить некие технические эксперименты, и полиция поверила; но с тех пор имя ВМ было в Рокбрюне у всех на устах.

Когда эта нелепая неудача, сделавшая ему совершенно ненужную рекламу, была забыта, ВМ отправил Йо отдохнуть в один из курортных поселков неподалеку от Канн и снова заперся в своей студии на верхнем этаже виллы «Примавера», где возобновил эксперименты, обращаясь за помощью к книге профессора Алекса Эйбнера и толстому фолианту, который весьма уважаемый голландский эксперт Мартин де Вилд посвятил технике Вермеера. Начав работать с электропечью, ВМ заметил, что краска сохнет очень быстро, но цвета теряют яркость или меняют оттенок, и к тому же поверхность краски обгорает и пузырится. Немало полотен попросту сгорели. Изучив книгу Эйбнера, ВМ усвоил, что эфирные масла (или эссенции), например масло сирени или лаванды, испаряются значительно быстрее прочих и, в отличие от них, полностью; помимо этого, они не оказывают нежелательного воздействия на поверхность картины.

Хотя споры по этому вопросу продолжались, все же было принято считать, что добавление в краску эмульсий, летучих масел и спирта впервые применили ван Эйки. Изобретение красок с высоким содержанием смолы – тот секрет, который позволял делать поверхность краски блестящей, глянцевой и превосходно сохранять ее. Однако ВМ понял, что ему никогда не воспроизвести загадочную формулу ван Эйков; пришлось призвать на помощь всю свою смекалку, но прежде всего химию, без чего несравненный план был бы обречен на провал. Основная

трудность состояла в том, как превратить летучую жидкость – пигменты Вермеера, соединенные с эфирными маслами, – в исключительно твердую и жесткую поверхность, не испортив при этом цвета. Именно поиск в этом направлении подтолкнул его к тогда еще совершенно не исследованной области синтетических материалов.

В скором времени ВМ стало известно, что появилось новое вещество исключительной твердости – бакелит. Патент на бакелит был зарегистрирован в 1907 году на имя американского химика Л. Х. Бакеланда, но новый материал еще не поступал в производство. Бакелит получался взаимодействием фенола с формальдегидом. Фенол (или карболовая кислота) был открыт в 1834 году в каменноугольной шахте. Формальдегид получен синтетическим путем в конце XIX века. Блестящая интуиция подсказала ВМ, что если бакелит – продукт конденсации этих двух веществ, то он способен также помочь ему сделать краску предельно твердой. Это было совершенно неожиданное применение: до ВМ никто даже не представлял, что можно использовать фенол и формальдегид в живописи как искусственные смолы.

ВМ растворял фенолоформальдегидную смолу в бензоле (или в скипидаре) и затем соединял эту коричневую жидкость с эфирным маслом сирени или лаванды, погружая в жидкость различные пигменты и стараясь, чтобы получаемая таким образом краска поддавалась обработке – с учетом того, что из-за присутствия смолы она слишком быстро высыхает. Он по очереди окунал пигменты в сиреневое масло и держал их готовыми на палитре рядом со смоляным раствором. Потом обмакивал кисть в этот раствор, затем в краску и в сиреневое масло и наконец размазывал все это по холсту. После целой серии попыток ему удалось выработать подходящую формулу, обжигая краску в печи при 105 градусах по Цельсию в течение двух часов; и он был счастлив, хотя прекрасно понимал, как рискует, используя фенол и формальдегид, открытые в XIX веке, для создания картины века семнадцатого.

ВМ хорошо знал, что его подделки не будут подвергнуты какому бы то ни было химическому анализу, и в любом случае большая часть смолы испарится в процессе просушивания, оставив лишь мимолетные следы своего преступного присутствия – следы, которые, собственно, нельзя обнаружить, не имея оснований подозревать, что они там есть, а эта вероятность, казалось, исключена. Кроме того, ВМ всегда мог заявить, что использовал подозрительные вещества во время реставрации полотна, чтобы воссоздать обширные фрагменты картины,

включая подпись. Наконец, понимал он и то, что мнения химиков бывают субъективными и спорными по крайней мере настолько же, насколько мнения искусствоведов, и что их методы интерпретации результатов теста порой чрезвычайно расходятся и они готовы делать совершенно необоснованные выводы, лишь бы те подтверждали их концепцию или служили их целям.

Одержимый перфекционист, ВМ столкнулся с другой проблемой, связанной с пигментами, и решить ее оказалось непросто. В продаже имелись только синтетические пигменты, так что необходимо было раздобыть сырье, которым пользовался Вермеер, чтобы затем получить из него пигменты тем же способом, каким пользовался делфтский мастер. Вермеер больше всего любил свет – аккорды и мелодии цвета. Он совершил настоящую революцию; с его творчеством связан начавшийся в 1660 году радикальный поворот в истории интерьерной живописи. Он погружал фигуры в яркий сияющий свет, пользуясь искусными переходами тона (может быть, с применением оптических инструментов, таких как *камера-обскура* и перевернутый телескоп). И революция эта не могла бы свершиться без огромной и кропотливой работы над цветом – удивительными оттенками цветов на палитре Вермеера. К тому же краски эти были получены всего из дюжины пигментов, не более того. Это была хроматическая гамма, в ней доминировали голубой и желтый, вспомогательные цвета, которые Вермеер выдвинул на первый план, помещая их преимущественно рядом с красным и черным.

Как бы там ни было, долгое время самым главным цветом для Вермеера оставался синий, а из оттенков синего он предпочитал ультрамарин. ВМ мог бы изготовить его синтетическим путем с помощью хлората натрия, нагретого с каолином, углем и серой, – создать пигмент, который нельзя отличить от натурального, не прибегая к микроскопу. Но Вермеер добывал его из тертой ляпис-лазури, и ВМ хотел добиться того же результата. Однако ляпис-лазурь была исключительно дорогой и к тому же редкой (найти ее можно было только в нескольких отдаленных точках планеты), так что купить ее было почти невозможно. Кроме того, далеко не всегда материал годился для изготовления пигментов. Во времена Вермеера многие художники, которые не могли себе позволить приобрести ляпис-лазурь, заменяли ее медной лазурью или саксонской синью. Вермеер же любил использовать как раз ультрамарин в самой чистой форме: четверть фунта его обходилось в 60 гульденов, и чтобы понять, о какой внушительной трате шла речь, достаточно вспомнить, что ни

одна картина, проданная самим Вермеером, не дала ему суммы, сравнимой с этой. ВМ удалось раздобыть четыре крупные партии ляпис-лазури, в общей сложности 12 с половиной унций; он приобрел их в главном лондонском магазине, специализирующемся по этой части («Вуинзор и Ньютон»), заплатив по 4 гинеи за унцию. Затем он собственноручно истолок сырье, следя за тем, чтобы получающиеся частички выходили не слишком однородными.

А вот знаменитые оттенки вермееровского желтого, получаемые из массикота (оксида свинца) или из охры, не представляли для ВМ особых затруднений: оранжевый, например, он легко получил из смолистой резины, которая использовалась также в качестве слабительного. Зеленый в XVII веке уже не добывали, как раньше, из малахита (минерал, близкий к азуриту, карбонат голубой меди): чтобы получить зеленый, у художников той эпохи принято было смешивать голубой и желтый, и ВМ, естественно, не преминул воспользоваться тем же приемом. Как и Вермеер, демонстрируя незаурядные навыки алхимика, он добыл черную краску из мелкого угля, в свою очередь полученного путем сжигания молодых побегов винограда, который в средневековых сборниках рецептов назывался nigrum optimum[8] и который Самуэль ван Хоогстратен в 1678 году определил как «уголь с обожженными усиками». Для белого цвета, особенно легко растрескивающегося, ВМ использовал белила (полученные из свинца), недостатком которых была ядовитость и то, что они очень быстро обесцвечивались: оксид цинка не имел этих недостатков, но он оставался неизвестен вплоть до конца XVII века. Для красного ВМ использовал киноварь, минерал, в основном состоящий из сульфида ртути. Уже около 1400 года Ченнино Ченнини писал о киновари: «Знай, что если бы ты толок ее двадцать лет, цвет стал бы только тоньше и прекраснее». Однако, поскольку киноварь могла иногда потемнеть по причине молекулярных изменений, художники XVII века, чтобы сделать цвет устойчивее, добавляли сурик (оксид свинца) или немного крокуса. В иных случаях пользовались красным, полученным из органических веществ, лаков, самым ярким из которых был кармин (в XVII веке называемый «флорентийским» или «харлемским» лаком): ВМ получил его, отварив кошениль и добавив кислых солей.

Оставалась нелегкая проблема кракелюров, за нее ВМ взялся, дойдя до экспериментов по удалению краски с подлинных холстов XVII века, которые он хотел заново использовать для своих подделок. На начальном этапе изысканий ВМ счел нужным

полностью смыть краску со старых полотен, с которыми он работал, так чтобы первоначальную живопись нельзя было увидеть, если бы подделку стали просвечивать рентгеновскими лучами. Потом он передумал и решил впредь оставлять нетронутыми обширные участки оригинала, прекрасно зная, что рентгеновские лучи почти никогда не применялись во время экспертизы полотна, приписываемого старому мастеру, и что обнаружение остатков живописи в нижнем слое не является само по себе убедительным признаком того, что картина – подделка. Вот хотя бы один пример: знаменитую картину Вермеера «Девушка в красной шляпе» из Национальной галереи в Вашингтоне многие искусствоведы считают подлинной, хотя рентген показал, что она написана на чужом холсте, на обратной стороне мужского портрета.

В конце концов ВМ решил оставить последний слой краски, поскольку его все равно не удалось бы удалить, не повредив холст, и без того слабый и непрочный. Размышляя об этом, он пришел к выводу, что если бы у него получилось сохранить последний слой, а вместе с ним – и настоящие, подлинные кракелюры, он сумел бы воспроизвести рисунок и сеть тех самых кракелюров и заставить их вновь проявиться еще и в тех слоях, которые он впоследствии наложит. В сущности, идея была в том, чтобы обратить вспять естественный процесс растрескивания: с усилением испарения кракелюры расширялись от поверхностных слоев картины по направлению к более глубоким – ВМ задумал добиться обратного. Речь шла о крайне сложной и чрезвычайно трудной операции, бесконечно долгом и скучном процессе, который требовал огромного терпения и почти нечеловеческой концентрации, потому что – помимо всего прочего – необходимо было отделять краску крошечными фрагментами, используя воду, мыло, пемзу и резец.

Техника была хитроумной и изощренной, но ВМ знал, что вряд ли стоит надеяться на идеальный результат. В поверхностных слоях краски все равно могли остаться места, в которых оригинальные кракелюры после обжига не проявятся (и они действительно не проявлялись). ВМ, не обладая рентгеновской установкой, не мог с абсолютной уверенностью установить, произошло ли это. И решил создать дополнительные кракелюры следующим образом: он свернул полотно в рулон на цилиндре, смял его, растянул и несколько раз провел большим пальцем по обратной стороне холста. Итог его вполне удовлетворил: многие полученные таким примитивным способом кракелюры и щели как нельзя кстати накладывались на те первоначальные, которые не соблаговолили перейти на

поверхность.

Затем он сделал еще одно открытие, весьма важное для повышения эффективности данной техники. ВМ заметил, что, если, вынув картину из печи, покрыть всю поверхность краски тонким слоем лака и оставить ее сушиться естественным образом, кракелюры появляются гораздо быстрее и более равномерно. Лак к тому же выполняет еще одну важную функцию. Каждая отдельная трещинка должна выглядеть так, словно она заполнена пылью, грязью и мельчайшими частичками, отложившимися в течение веков. ВМ попробовал покрыть лакированную поверхность тушью, оставил ее сушиться естественным путем, а затем удалил вместе с лаком, используя спирт или скипидар. Так он убедился в том, что часть туши проникла через щели в слое лака в кракелюры лежащего ниже слоя краски. К его удивлению, после этой процедуры тушь была почти неотличимой от пыли, хотя и выглядела слишком однородной, поэтому этот способ нельзя было признать идеальным. Теперь для завершения операции требовалось нанести на краску новый слой лака коричневатого цвета.

В конце концов ВМ решил, что способен изготовить удовлетворительную растрескавшуюся поверхность – иначе говоря, как по волшебству заставить появиться настоящие кракелюры подлинной картины XVII века даже после специального обжига в печи. Однако, прежде чем пуститься в авантюру с «Христом в Эммаусе», ВМ где-то в середине 1935 года занялся пробными произведениями, используя пигменты Вермеера и других старых мастеров, которые интересовали его гораздо меньше. Так возникли, помимо прочих, четыре картины, но они никогда не выставлялись на продажу и десять лет спустя были обнаружены инспектором голландской полиции Вонингом на полузаброшенной вилле, которую ВМ, оставив Рокбрюн, снял в Ницце. Это были «Пьющая женщина» в стиле Хальса (подписанная *Ф.Х.),* маленький незаконченный «Портрет мужчины», не подписанный, но совершенно явно навеянный Терборхом, и два «Вермеера» (также не подписанные): «Женщина, читающая ноты» и «Играющая женщина», тоже не законченная.

В подтверждение серьезности и твердости своих намерений ВМ даже не попытался продать их, хотя как подделки они были прямо-таки великолепны: все выполнены с потрясающей тщательностью на подлинных полотнах XVII века, с которых была старательно удалена оригинальная краска, за исключением нижнего слоя, с применением фенол-формальдегида. Кракелюры отлично удались, а пигменты использовались аналогичные тем,

что были в ходу в XVII веке, не считая кобальта (неизвестного вплоть до XIX века) в «Женщине, читающей ноты». Оба «Вермеера» были особенно безупречны, очень хороши с точки зрения техники, хотя кракелюры «Играющей женщины» производили такое впечатление, будто образовались посредством скручивания холста, а не во время обжига.

Незаконченная «Играющая женщина» имела кое-что общее с «Уроком музыки» Вермеера. На полотне изображена сидящая юная женщина, которая собирается настроить инструмент, похожий на лютню. Зеркало отражает ее затылок в чепце, квадратные плиты пола и почти половину стоящей рядом с ней на столе вазы для фруктов и лежащей там же партитуры. Источник света – это чистый Вермеер: неприкрытое окно в левой части картины. На второй картине, «Женщина, читающая ноты», навеянной «Женщиной в голубом, читающей письмо» Вермеера, юная особа сидит за столом в профиль, собираясь пробежать взглядом партитуру. На стене за ее спиной – большая картина в раме. Источник света, как обычно, естественный – окно в левой части картины, поскольку Вермеер не питал никакого интереса к светотени, полутеням, сиянию факелов, отражению огня свечей. Лицо женщины – едва ли не копия лица «Женщины в голубом», и лента для волос почти такая же, хотя ВМ и добавил жемчужное ожерелье и большую сережку. Платье тоже чрезвычайно схоже, и женщина кажется беременной.

В общем, оба «Вермеера» получились настолько близкими к оригиналу, что ВМ не составило бы никакого труда пристроить их какому-нибудь антиквару и таким образом хорошо заработать, а заодно и компенсировать себе, хотя бы частично, затраты на освоение и совершенствование описанной выше техники. Но ВМ не мог удовольствоваться созданием подделки, которую приняли бы в лучшем случае за неплохую работу мастера XVII века. Его план, как мы знаем, был куда более дерзким и амбициозным: он хотел породить шедевр высочайшей художественной ценности и огромного исторического значения. Два первых «Вермеера» по сюжету и композиции слишком походили на более известные картины делфтского мастера и слишком хорошо вписывались в общее представление о Вермеере, сложившееся у публики и экспертов. Иначе говоря, это были именно те картины, который состряпал бы талантливый и отлично подготовленный технически фальсификатор: однако ВМ не влекла слава блестящего фальсификатора. Нет, больше всего на свете он мечтал прославиться как живописец – как художник, способный посоперничать талантом с великим Вермеером.

Глава 8

На протяжении более чем двух веков картины Вермеера было довольно-таки сложно продать. Мало того, их часто и охотно выдавали за работы Питера де Хооха, Герарда Терборха, Габриэля Метсю и Франса ван Мириса. «Девушку, читающую письмо перед окном», ныне находящуюся в Дрезденской картинной галерее, приобрел в 1724 году Август III, курфюрст Саксонии, совершенно искренне убежденный, что это Рембрандт. А в 1783 году было решено сделать с нее гравюру, потому что ее сочли работой Говарда Флинка. Картину «Офицер и смеющаяся девушка» продали на лондонском аукционе в 1861 году как работу Питера де Хооха и впоследствии приписывали ему на двух парижских аукционах i866 и 1881 годов. В этом качестве ее приобрел коллекционер Сэмюэль С. Джозеф, а затем антиквар Недлер из Нью-Йорка; у него же ее купил в 1911 году король кокса и стали Генри Клей Фрик.

Картина «Девушка с бокалом вина», перевезенная в Париж как военный трофей в эпоху Наполеона I, долгое время считалась картиной Якоба ван дер Меера; в 1860 году искусствовед Торе-Бюргер назвал автором Вермеера (окрестив при этом картину «Кокеткой»). «Женщина с кувшином» из музея Метрополитен выставлялась на аукционе «Вернон» в 1877 году как работа Габриэля Метсю. Десять лет спустя, когда Генри Дж. Марквенд приобрел ее у парижского торговца Пийе, работу приписали де Хооху. В 1888 году Марквенд решил уступить полотно музею Метрополитен, и оно стало первым Вермеером, выставленным в публичной коллекции в США.

«Женщину, взвешивающую жемчуг» также приписывали Габриэлю Метсю, когда в 1825 году коллекция покойного короля Баварии Максимилиана I была выставлена на аукцион. «Урок музыки» считался работой Франса ван Мириса, когда он входил в коллекцию английского консула в Венеции Джозефа Смита, которая в 1762 году была продана королю Георгу III: так картина перешла в коллекцию английского королевского дома и сегодня выставлена в Букингемском дворце. «Аллегорию живописи» приобрел в 1813-м за 50 австрийских форинтов при посредничестве некоего шорника граф Иоганн Рудольф Чернин, и он был уверен, что это де Хоох. Однако в 1938 году, когда Адольф Гитлер потребовал картину, чтобы повесить ее в своей альпийской резиденции близ Берхтесгадена, она вновь волею судеб стала Вермеером.

Таким образом ложные атрибуции множились вплоть до недавнего времени, не в последнюю очередь благодаря необычайной скудости наследия делфтского мастера. Из общего числа, и так небольшого – согласно достоверным оценкам, около пятидесяти картин за двадцать лет работы, то есть немногим более двух полотен в год, – сохранилось только тридцать четыре полотна, про которые можно с известной уверенностью сказать, что они принадлежат кисти Вермеера. Впрочем, четыре или пять из них все равно весьма спорны. Кроме того, Вермеер подписывал не все свои картины (иной раз подписи на картинах фальшивые), и хотя подпись, конечно, не имеет решающего значения для определения авторства картины, это тем не менее серьезно увеличило трудности, свойственные любой атрибуции. Датировки картин Вермеера также по сей день сомнительны, приблизительны или основаны на предположениях либо стилистическом анализе, и только для «Сводни» (причастность к которой Вермеера под вопросом) дата четко определена – 1656 год. Даты, указанные на «Астрономе» (i668) и «Географе» (1669), по всей вероятности, недостоверны и были добавлены позднее – как, впрочем, и подписи.

Но несколько подлинных Вермееров утрачены, они безвозвратно исчезли – по большей части потому, что долгое время считались малоценными картинами. В 1784 году, например, торговец произведениями искусства Жозеф Пайе безуспешно пытался убедить французского короля Людовика XVI приобрести «Астронома» Вермеера. Более того, в середине XVIII века, даже если королевский дом, некая семья или музей приобретали Вермеера, не зная об этом – вследствие сомнительной или ошибочной атрибуции, а то и вовсе без нее, – они все равно предпочитали приписывать картину школе де Хооха или неизвестному мастеру. Таким образом ошибочная атрибуция официально закреплялась, и в результате еще один Вермеер *исчезал* навсегда. По правде говоря, вплоть до середины XIX века любой серьезный коллекционер не слишком обрадовался бы, узнав, что приобретенное за немалую цену полотно де Хооха на самом деле – работа Вермеера, художника, о котором он, скорее всего, и не слышал никогда. Но даже в 1882 году, когда Вермеер уже был широко известен благодаря открывшему его заново на парижском Салоне 1866 года Торе-Бюргеру, «Девушку с жемчужной сережкой» – один из самых очаровательных шедевров Вермеера – коллекционер Арнольдус Эндрис де Томб приобрел на публичном аукционе за смехотворную цену в 2 гульдена.

Переоценке делфтского мастера активнее всего содействовал Этьен-Жозеф-Теофиль Торе, писавший под псевдонимом Вильям

Бюргер (и именовавшийся впоследствии попросту Торе-Бюргер), – адвокат, журналист, политик-социалист, друг Прудона, участвовавший в революции 1848 года. Находясь в вынужденной ссылке, он посвятил себя истории искусства и, помимо прочего, занялся поисками следов Вермеера в коллекциях Дрездена, Брюсселя, Вены, Гааги, Брюнсвика и Берлина. Ему же обязано своим происхождением и самое впечатляющее – и потому не раз нами упоминаемое – из всех определений Вермеера, а именно «делфтский сфинкс». Неутомимый энтузиаст, Торе-Бюргер убедил состоятельных друзей, таких как Казимир Перье, барон Кремер и Джеймс де Ротшильд, приобрести несколько картин Вермеера. Другие, например восхитительную «Женщину с жемчужным ожерельем», он купил сам. Помимо этого, в 1866 году он напечатал три солидные иллюстрированные статьи – всего пятьдесят восемь страниц – в «Gazette des Beaux-Arts». «Кажется, что свет Вермеера исходит от самих картин», – изумленно замечал он. «Некто, войдя в дом господина Дубле, где на мольберте был выставлен «Офицер и смеющаяся девушка», обошел вокруг холста, чтобы увидеть, откуда взялось чудесное сияние открытого окна».

Торе-Бюргер был автором одной из первых реконструкций биографии Вермеера, которая впоследствии оказалась по меньшей мере фантастической. Чрезмерно щедрый и усердный в поиске исчезнувших подписей, он подготовил к печати первый осмысленный каталог работ Вермеера, но приписал делфтскому мастеру целых семьдесят четыре картины, и среди них произведения Метсю, де Хооха, Коэдейка, Эглона ван дер Неера, Яна Вермеера ван Харлема. И «Сельский домик», который Торе-Бюргер впоследствии выставил на парижском Салоне 1866 года, он тоже приписал кисти Вермеера. Вот только создал эту картину Дерк Ян ван дер Лаан в 1800-м. Величайший знаток Вермеера Абрахам Бредиус установил авторство Лаана, аристократа и художника-любителя, который находил удовольствие в том, чтобы имитировать не только технику Вермеера, но иной раз еще и подпись. Негодующему Бредиусу принадлежат следующие пророческие слова: «Какая ересь, принять картину XIX или XX века за Вермеера!»

После двух столетий почти полной неизвестности в конце XIX века забытые работы Вермеера стали выходить из тени в разных уголках Европы. Более того, через несколько лет художника оценили уже и в Соединенных Штатах: за «Женщиной с кувшином», подаренной Марквендом музею Метрополитен, последовал «Концерт», который Изабелла Стюарт Гарднер

приобрела частным образом в 1892-м как раз на распродаже коллекции Торе-Бюргера (картина была похищена из музея Гарднер в Бостоне і8 марта 1990 года и является единственной работой, с уверенностью приписываемой Вермееру, но она до сих пор так и не найдена). Событие это возбудило злобную зависть у легендарного Дж. Пирпонта Моргана – как коллекционер он был ярым соперником Гарднер. Так что, когда в 1907 году антиквар Дж. С. Хелмен предложил Моргану «Даму, пишущую письмо» Вермеера, владелец «Юнайтед стейтс стил» – корпорации стоимостью в миллиарды долларов – удостоил его приема в три часа ночи. В отличие от Гарднер, Морган не знал о недавних публикациях, посвященных делфтскому мастеру, и даже никогда не слышал о нем; но он слышал, что его конкурентка купила работу загадочного художника, и этого ему было достаточно.

Грузная фигура возлежала на кровати под балдахином – самый известный любитель искусства на планете курил зловонную сигару и планировал вместе со своим главным советником Джозефом Дювином приобретение всей коллекции Звенигородского (великолепного собрания византийской смальты). Вот уже несколько месяцев Хелмен гонялся за Морганом на море и на суше. Он поселился в том же самом отеле в Экс-ан-Прованс, где магнат проходил курс термальных процедур. Он следовал за ним по пятам по Нилу, к истокам которого Морган плыл на своем судне. Он подстерегал его целыми неделями перед одной из бесчисленных английских резиденций финансиста, разбив лагерь за воротами Принс Гейт или у входа в парк Давер-хаус. Чтобы подготовиться к этой деликатной встрече, Хелмен даже брал уроки у владельца игорного дома Дика Кэйнфилда, изобретателя любимого пасьянса Моргана, чтобы освоить секреты карточных игр, которым миллиардер отдавал предпочтение.

Но когда со вполне понятной дрожью в голосе Хелмен наконец сумел предложить ему сделку, грозное лицо Моргана – изогнутые усики, нос, опухший по причине болезни, – скривилось в веселой гримасе. Затем магнат, дважды спасавший Америку от финансовой катастрофы, рассказал Хелмену, как один лондонский торговец пытался сбыть ему картину Гирландайо, выдавая ее за Рафаэля. Он сказал: «Мистер Морган, все критики утверждают, что эта картина – не Рафаэля, но мы-то с вами знаем, чья она». Морган бросил на него многозначительный взгляд и ответил: «Это Гирландайо, но вы мне все равно его заверните». Приободренный чувством юмора магната, Хелмен предложил ему раскошелиться на 100 тысяч долларов наличными. Алчный Морган не думал ни минуты. Он знал, что фальсификаторы вовсю

подделывали картины начиная с XV века, но это соображение его не остановило. «Я беру ее», – сказал он.

Как бы там ни было, широкой американской публике Вермеер стал по-настоящему известен лишь благодаря памятной выставке Хадсон-Фултон 1909 года, организованной в нью-йоркском музее Метрополитен Вильгельмом Вэлентайнером, который и написал предисловие к каталогу. Среди прочих были выставлены тридцать три Рембрандта, двадцать Хальсов и лишь шесть Вермееров – но и этого оказалось более чем достаточно, чтобы укрепить растущую славу малоизвестного делфтского мастера. В результате в двадцатых и тридцатых годах – благодаря еще и веским суждениям знаменитых писателей, например Марселя Пруста, – слава Вермеера продолжала непрерывно расти. До тех пор пока в 1935 году «делфтский сфинкс» не удостоился в Роттердаме огромной персональной выставки. Автор каталога Дирк Ханемма написал, что «фигура Вермеера поднимается (наряду с фигурой Рембрандта) над всеми прочими художниками того великого столетия, каким был XVII век». Целых шесть из пятнадцати выставленных Ханеммой в Роттердаме работ, к сожалению, не принадлежали Вермееру, но его имя уже прозвучало на весь мир.

Глава 9

Я узнал, что тот день был днем смерти, очень меня огорчившей, – днем смерти Бергота. Болел он долго. (…) Бергот уже несколько лет не выходил из дому. Да он и всегда-то не любил общества, вернее, любил только один день, чтобы презирать и его, и все остальное, презирать по-своему; презирать не потому, что он его лишен, а как только он его приобрел. Жил он до того просто, что никто не догадывался, какие у него огромные средства, и если бы это узналось, то все решили бы, что он их обманывает, что он скупец, тогда как трудно было найти человека щедрее его. (…)

Я упомянул, что Бергот не выходил из дома, а когда на час вставал с постели, то был весь укрыт шалями, пледами, тем, что надевают на себя в сильные холода или собираясь на поезд. Он извинялся перед редкими друзьями, что впустил их к себе, и, показывая свои шотландки и накидки, с веселым видом говорил: «Ничего не поделаешь, мой дорогой, Анаксагор сказал: «Жизнь – это путешествие». (…)

Несколько месяцев перед смертью Бергот страдал бессонницей, и, что еще хуже, стоило ему заснуть, кошмары, если он просыпался, отбивали у него охоту попытаться заснуть опять. (…) Наконец, когда Бергот засыпал сном непробудным, природа устраивала что-то вроде репетиции апоплексического удара – репетиции без костюмов; Бергот садился в экипаж у подъезда нового дома Свана, потом ему хотелось сойти. Страшное головокружение приковывало его к сиденью, консьерж пытался помочь ему выйти, он продолжал сидеть, он не мог приподняться, вытянуть ноги. (…)

Скончался же он при следующих обстоятельствах. Довольно легкий приступ уремии послужил причиной того, что ему предписали покой. Но кто-то из критиков написал, что в «Виде Делфта» Вермеера (предоставленном гаагским музеем голландской выставке), в картине, которую Бергот обожал и, как ему казалось, отлично знал, небольшая часть желтой стены (которую он не помнил) так хорошо написана, что если смотреть только на нее одну, как на драгоценное произведение китайского искусства, то другой красоты уже не захочешь, и Бергот, поев картошки, вышел из дома и отправился на выставку.

На первых же ступенях лестницы, по которой ему надо было подняться, у него началось головокружение. Он прошел мимо нескольких картин, и у него создалось впечатление скудости и ненужности такого надуманного искусства, не стоящего сквозняка и солнечного света в каком-нибудь венецианском палаццо или самого простого домика на берегу моря. Наконец он подошел к Вермееру; он помнил его более ярким, не похожим на все, что он знал, но сейчас, благодаря критической статье, он впервые заметил человечков в голубом, розовый песок и, наконец, чудесную фактуру всей небольшой части желтой стены. Головокружение у Бергота усилилось; он впился взглядом, как ребенок в желтую бабочку, которую ему хочется поймать, в чудесную стенку. «Вот как мне надо было писать, – сказал он. – Мои последние книги слишком сухи, на них нужно наложить несколько слоев краски, как на этой желтой стенке». Однако он понял всю серьезность головокружений. На одной чаше небесных весов ему представилась его жизнь, а на другой – стенка, очаровательно написанная желтой краской. Он понял, что безрассудно променял первую на вторую. «Мне бы все-таки не хотелось, – сказал он себе, – чтобы обо мне кричали вечерние газеты как о событии в связи с этой выставкой».

Он повторял про себя: «Желтая стенка с навесом, небольшая часть желтой стены». Наконец он рухнул на круглый диван; тут вдруг он перестал думать о том, что его жизнь в опасности, и, снова придя в веселое настроение, решил: «Это просто расстройство желудка из-за недоваренной картошки, только и всего». Последовал повыл удар, он сполз с дивана на пол, сбежались посетители и служащие. Он был мертв [9].

Сцена смерти Бергота – одна из самых богатых аллюзиями и метафорами в романе «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. Над этим фрагментом, которому суждено было обрести широкую и заслуженную известность, Пруст работал последние два года своей жизни, и он хотел во что бы то ни стало включить его в свой бесконечный роман. Еще и поэтому Пруст – именно тот писатель, который оказался ближе всех связан с фигурой Вермеера, и постепенно эти тесные узы сделались прямо-таки нерасторжимыми. Пруст не только внес решающий вклад в укрепление славы Вермеера, но и сделал из делфтского мастера величайший символ святости искусства. И цели этой он достиг в

первую очередь как раз с помощью эпизода смерти Бергота. Сцена в итоге была помещена в первую часть «Пленницы»: текст, составляющий этот том романа «В поисках утраченного времени», был написан между 1915 и 1918 годами, но книга была названа так – в переписке Пруста – лишь 15 мая 1922 года. Одно же из самых значительных добавлений, внесенных в рукопись – и гораздо более позднее, чем даже окончательное включение *септета* Вентейля в сцену *торжественного вечера* у Вердюренов, – это и есть смерть Бергота, эпизод, который Пруст написал только в конце мая 1921 года, наметив предварительно его основные моменты в Тетради 62.

Вплоть до сегодняшнего дня продолжает вызывать недоумение знаменитая «небольшая часть желтой стены», о которой говорит Бергот и которую на самом деле довольно трудно с уверенностью выявить на «Виде Делфта»: кое-кто даже предполагал, что ее вовсе не существует, что она – лишь плод изощренного воображения Пруста. Как бы там ни было, умирая – субботним вечером i8 ноября 1922 года, – Пруст с остервенелым упорством правил третью редакцию рукописи «Пленницы»: он дошел до 136-й страницы и – надо же! – перечитывал как раз важнейшие места о смерти Бергота. Эта сцена явным образом вылилась в короткое отступление, не сказавшееся на основных линиях повествования. Но тема, вокруг которой вращается сцена, – то есть символичная и чарующая, сложная и возвышающая взаимосвязь искусства и жизни, творчества и вечности, – делает эпизод одним из самых возвышенных во всем творчестве Пруста; и неудивительно, что писатель продолжал работать над ним до последнего дня. Его предельная сосредоточенность на сцене смерти Бергота выглядит тем более поразительной, если мы примем к сведению, что, как очень часто случается в романе «В поисках утраченного времени», данный отрывок несет на себе, пусть и косвенно, автобиографический – и весьма поразительный – отпечаток. Эпизод выглядит еще более значимым, если принять во внимание, что даже причина кончины Бергота – апоплексический удар – почти та же, что и причина смерти Вермеера.

Дело было примерно так. 24 мая 1921 года в девять часов утра – в час, когда он обыкновенно готовился ко сну, – Марсель Пруст вызвал к себе в спальню Одилона Альбаре, мужа своей экономки Селесты. Затем он объяснил Альбаре, своему шоферу и механику, человеку, которому доверял, что тот должен взять такси и заехать за Жаном-Луи Водуаером, его другом и критиком искусства, выбранным им в качестве сопровождающего на

выставку в Jeu de Paume.[10] Одилон кивнул и исчез в глубине коридора. Пруст обмотал вокруг головы наподобие тюрбана покрывало из шотландской шерсти и снова принялся листать статью Водуаера в «Опиньон» – великолепную работу, тронувшую его до глубины души. Мысль о том, что он вновь насладится «Видом Делфта», воодушевляла его и дарила столь редкий теперь проблеск счастья. Едва увидев этот шедевр в музее Маурицхейс в Гааге – 18 октября 1902 года, – Пруст поверил, что перед ним самая красивая картина на свете. Поэтому он всегда с особенной радостью вспоминал тот день, хотя было это восемнадцать лет назад: тогда заканчивалось его прекрасное путешествие в Голландию вместе с дорогим другом, графом Бертраном де Салиньяк-Фенелоном. К несчастью, несколько месяцев спустя Фенелон лишил его своего драгоценного общества, вскочив в Восточный экспресс на Лионском вокзале и отправившись в Константинополь, чтобы занять там должность атташе во французском посольстве.

Решение отправиться в Голландию было неожиданным, тем более что Пруст и слышать не хотел о том, чтобы расстаться с Парижем. Но однажды они с Фенелоном прочли те страницы «Старых мастеров», которые Фромантен посвятил голландским и фламандским художникам, и тронулись в путь. В Амстердаме они разместились в «Hòtel l'Europe», который Пруст нашел пугающе дорогим, хотя благодаря водяной системе отопления и наличию горячей воды у него не было ни единого приступа астмы за все время пребывания там. Чтобы не тратить десять франков на обед в гостинице, Фенелон принялся бегать по тавернам, в то время как Пруст голодал и в восхищении наблюдал, вдыхая стойкий запах моря, за чайками, которые планировали среди камня улиц. В Делфте его заворожил вид оголенных морозом деревьев с нагими ветвями, хлеставшими по ставням островерхих домов, посреди бледной северной осени – они стояли на насыпях по обеим сторонам канала. Но самое сильное впечатление за все путешествие родилось именно при созерцании картины Вермеера.

После посещения музея Маурицхейс Пруст остался без гроша: он написал родителям, что его ограбили, и 20 октября они с Фенелоном вернулись в Париж. Но одержимость Вермеером сохранилась, так что делфтский мастер неизбежно должен был попасть в его роман. Правда, начиная писать его, Пруст испытывал некоторые сомнения касательно персонажа, который унаследовал бы от автора страсть к Вермееру. Решив вначале наградить ею герцога Германтского, он задумал сцену, в которой повествователь спрашивает у герцога, имел ли он удовольствие насладиться «Видом Делфта», а тот отвечает со спесивым и

самодовольным видом: «Ну, если он того стоил, я, верно, его видел!» Но иногда персонажи живут собственной жизнью, действуют на страницах, будто они реальные люди, и рушат авторский замысел. Нет, подходящим персонажем, который мог бы питать особое почтение к Вермееру, стал вовсе не герцог Германтский, а Шарль Сван.

Жадный до новостей о своем любимом произведении, Пруст в очередной раз перечитывал прекрасную книгу Ванзипа о Вермеере, которую недавно приобрел. Там он нашел подтверждение своему беглому впечатлению: «Вид Делфта» выглядел аномалией среди всех творений Вермеера, ведь тот, кажется, гораздо больше интересовался женскими фигурами в бюргерских интерьерах. Кроме того, картина исчезала больше чем на век, между аукционом Диссиуса в 1696 году и аукционом Стинстры в 1822-м. Сам король Вильгельм I пожаловал деньги на ее покупку по просьбе директора Рейксмузеума, но после того как нидерландское государство приобрело картину, король неожиданно решил, что она должна быть выставлена в собрании его величества в гаагском музее Маурицхейс, несмотря на то, что его директор Йохан Стенграхт вовсе не так высоко оценил полотно Вермеера, которое находил непривычным и слишком большим.

Не удовольствовавшись тем, что освежил в памяти Ванзипа, Пруст едва ли не наизусть выучил статьи, посвященные выставке в Jeu de Paume: Леона Даде в «Аксьон франсез» и Клотильды Мисме в «Газетт де Боарт». Но именно благодаря статье Водуаера, озаглавленной «Le mystérieux Vermeer»,[11] он снова вспомнил самые изумительные детали «Вида Делфта». Золотистое сияние песка на переднем плане. Нагруженные дождем облака в вышине на бескрайнем небе. Отражение Скьедамских и Роттердамских ворот, плывущее в голубой стали канала. Город, освещенный краем солнечного луча. И прежде всего драгоценная поверхность той небольшой части желтой стены, написанной Вермеером с невероятным умением и утонченностью, достойной китайских мастеров.

Водуаер много раз говорил ему об азиатском влиянии на творчество Вермеера. В 1602 году голландская Ост-Индская компания обосновалась в Батавии, завязав интенсивную торговлю с метрополией, поэтому неудивительно, что Вермеер имел возможность любоваться предметами индонезийского искусства, которые входили в частные собрания Делфта. Он же написал несколько портретов девушек, одетых «по турецкой моде», в разноцветных тюрбанах, завязанных узлом на лбу. Дядя Вермеера

дважды уезжал на Яву в поисках счастья и в конце концов остался там. Многие голландские художники, например Михаэль Свиртс, умерший в Гоа, обосновались на Востоке. Рембрандт копировал могольские миниатюры. Согласно Водуаеру, в работе Вермеера можно заметить что-то подобное китайскому терпению, способность скрывать детали, касающиеся подхода к работе, который проявлялся в выборе красок, лаков, резных камней и плавленой эмали из восточной керамики. Эти слова не могли не поразить Пруста, всегда восхищавшегося мыслителями и искусством Востока: изысканная «китайщина» Вермеера казалась созданной для того, чтобы тронуть какие-то струны его души. Нет ничего странного в том, что внезапное решение пойти на выставку в Jeu de Paume стало одним из немногих желаний, от которых Пруст не мог отмахнуться. На билете для Водуаера, врученном им Одилону Альбаре, он написал: «Хотите ли вы отвести туда такого мертвеца, как я, который обопрется о вашу руку?»

Ожидая возвращения Одилона в такси, взятом напрокат в славной компании «Юник» – блестящем детище коммерческого гения Ротшильда, – Пруст закутался в шаль и принялся нервно бродить по квартире на четвертом этаже дома номер 44 по улице Гамлен, куда он переехал 1 октября 1919 года. Там ему суждено было найти последнее прибежище, и, может быть, он это знал: поэтому и заставил обойщиков и монтеров работать до часу ночи 30 сентября, прежде чем решился вступить во владение ею. Улица была очень тихая, немного скучная и чуточку зловещая. Она тянулась вдоль склона, шедшего от авеню Клебер и заканчивавшегося посреди дороги, ведущей от Триумфальной арки к Трокадеро. На другом берегу Сены виднелся гигантский металлический скелет Эйфелевой башни. На улице жили одна принцесса, пять маркизов, шесть графинь и один барон. Мадам Стэндиш обитала как раз на перекрестке с улицей Беллуа. Хозяин дома, господин Вира, – имя его фигурировало в «Bottin Mondain»[12] рядом с именами аристократов, – владел пекарней на первом этаже и замком в департаменте Сена и Марна. Частично меблированная квартира Пруста – обычно он называл ее «норой, где и кровать-то еле помещается», – стоила ему 16 тысяч франков арендной платы в год. Едва поселившись в этой отшельнической келье, Пруст подарил удобные войлочные туфли детям, которые без передышки носились туда-сюда на верхнем этаже, чтобы от их невыносимого топота не взорвалась его черепная коробка.

Иногда, внимательно оглядывая беспредельное убожество

своей квартиры, казавшейся ему крошечной и голой, он мысленно упрекал себя за то, что продал родительскую мебель: теперь это представлялось бесполезной и абсурдной жертвой. Он мог бы оставить ее себе и переехать за город, мог бы подыскать жилище гораздо более просторное и тихое. Но Пруст был порабощен Парижем, хотя теперь уже все реже покидал улицу Гамлен. Был рабом его закатов и призраков, его наркотиков и шампанского. Париж был бульваром его одиночества. Он каждый день напоминал о его слабости, о его отчаянии. Внушал отвращение к уже прожитой жизни и той, что еще оставалось прожить. Неужели Пруст не сумеет превратить этот кошмар и ад во что-то прекрасное, чему суждено победить время?

Но потом он утешал себя, думая, что в конце концов, после долгих лет напрасных попыток ему удалось изгнать лишнее из своей жизни. И за это он должен благодарить, как ни странно, свою непонятную болезнь, заставившую его умереть для мира. Самая ужасная болезнь – это жизнь; он был уверен, что имеет право так утверждать. Если бы не болезнь, он, вероятно, не написал бы ни строки, достойной упоминания. Сотня персонажей и тысяча идей, которые населяют его сознание, исчезли бы в звездной пустоте его существования. Зато теперь, в убогой квартире на улице Гамлен, он имеет все, что нужно: латунную кровать, как в детстве, рукописи, стопками лежащие на бамбуковом столике и на каминной полочке. Его слова, его воспоминания, его книги, его герои, одиночество, ночь.

Одилона и Водуаера все не было, и Пруст вновь, уже в третий раз, прилег на постель. Как был: в перчатках, туфлях и меховом пальто (впрочем, мороз в комнате стоял сибирский). Внезапный скрип мебели заставил его вздрогнуть. Он снова подумал о работе Свана, посвященной Вермееру и неоднократно упомянутой в романе «В поисках утраченного времени»: самой серьезной причиной для расстройства было то, что он, Пруст, так и не написал ничего подобного. Он снова встал, вернулся к книжному шкафу, взял оттуда книгу Ванзипа и опять бухнулся на кровать, в который раз принявшись перелистывать страницу за страницей. «Делфтский сфинкс»… Не случайно ведь, думал он, почти все картины Вермеера по-прежнему вызывают вопросы, по большей части обреченные остаться без ответа. Начать хотя бы с того, что никому никогда не удавалось убедительно объяснить, почему Вермеер так ненавидел старость. Он никогда не изображал ее, более того, всегда явно избегал персонажей, расставшихся с молодостью.

Вермеер так глубоко восхищал Пруста именно потому, что продолжал оставаться одним из самых таинственных,

неразгаданных и непонятных художников за всю историю искусства. Все вокруг скрытного делфтского мастера казалось неясным, сомнительным, неопределенным. Невыразимым и сокровенным. В лучших сценах Вермеера не было ничего нарочитого, никакой дидактики. Разреженная атмосфера, уклончивая отвлеченность работ Вермеера открывали двери любому пониманию, любому прочтению, но и любому заблуждению и мистификации тоже. Некоторые критики, включая того же Ванзипа, утверждали, например, что на ряде полотен, относимых обычно к юношескому периоду Вермеера – «У сводни», «Спящая служанка», «Офицер и смеющаяся девушка», «Бокал вина» и «Девушка с бокалом вина» – и законченных приблизительно между 1654 и i66o годами, изображены не просто галантные сцены: темой их была продажная любовь, и сюжеты на самом деле черпались в хорошо обставленных и изысканных борделях. Довольно странный выбор для художника, на вид столь трезвого, скромного и воздержанного, только-только женившегося и производившего на свет одного за другим многочисленных отпрысков.

Пруст снова взялся за чтение книги Ванзипа. Он безоговорочно соглашался с автором, когда тот утверждал, что Вермеер – гений наложения и что его сила – в виртуозном исполнении деталей, ювелирной точности и восхитительном сиянии цветов. Однако Пруст добавил бы еще, что у Вермеера прослеживается весьма четкое сознание того, что творческий порыв рождается из созерцания мира в собственной памяти, из реализма видения, а не из банального воспроизведения событий. В самых прекрасных картинах Вермеера Пруста поражали прежде всего неуловимость смысла и театральность композиции. В то же самое время, впрочем, создавалось впечатление, что за эмблематическими сценами делфтского мастера наблюдаешь словно через замочную скважину; возможно, потому, что Вермеер пользовался камерой-обскурой или перевернутым телескопом. Как бы там ни было, изобразивший их художник каким-то образом создавал ощущение подглядывания.

Был в книге Ванзипа отрывок, который глубоко поражал Пруста всякий раз, как он его перечитывал. Ванзип говорил о неизвестном отрезке творческого пути Вермеера – о его юности. Точнее, об одной из первых работ будущего мастера, спорной и обсуждаемой, – о картине «Христос в доме у Марфы и Марии». Прусту всегда казалось, что эта картина в психологическом плане наиболее полно раскрывает суть первой фазы творчества Вермеера. Марфа изображена подносящей к столу корзину с хлебом, в то время как Мария сидит у ног Христа в позе

благочестивой слушательницы. Вермеер изображает тот момент, который последовал за вопросом Марфы: «Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне». Иисус запечатлен отвечающим ей, он указывает на сестру Марию: «Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно. Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у нее» (Лк. 10: 40–42).

Согласно Ванзипу, параллельность этой библейской притчи и обстоятельств семейной жизни Вермеера наводит на определенные размышления. Художник воспитывался в доме, где мать и сестра находились «под тяжким гнетом служения», о чем святой Лука как раз и говорит в отношении Марфы.

Родители юного Йоанниса, люди среднего возраста, избавляли его от ежедневной работы, чтобы он мог развивать свой талант. Поэтому не стоит удивляться тому, что Вермеер отобразил собственное привилегированное положение в семье, написав картину, где Христос окружен благоговеющими женщинами, что символизирует созерцательную жизнь – жизнь разума и искусства, – и она в глазах юного Вермеера должна была выглядеть куда более желанной, чем утомительная и беспокойная жизнь владельца гостиницы, как у его отца Рейнера, при котором бедная жена Дигна исполняла роль почти что служанки.

Пруст считал этот тезис весьма интригующим, хотя и очень спорным, и задумывался над тем, чтобы положить его в основу пресловутого исследования Свана, посвященного биографии и творчеству Вермеера. Он сделал несколько заметок, где упрекал Ванзипа и подобных ему интерпретаторов в излишнем психологизме. Пруст вовсе не был уверен, что гений (пусть даже юный), и к тому же такой гений завуалированности и неопределенности, как Вермеер, воспроизвел бы самого себя в образе Христа. Эта идея казалась банальной. Очевидной, предсказуемой. Скорее уж Вермеер отдал бы предпочтение образу Марии, потому что это она воплощает *созерцательную жизнь,* противопоставленную *жизни активной,* которую символизирует Марфа. Мария выбрала единственное необходимое, благую часть (искусство), которая не отнимется у нее. Эта женщина решила следовать своему идеалу, посвятить себя своему делу, принести собственную жизнь в жертву долгу. Как и Вермеер из Делфта – и, разумеется, как сам Пруст.

Однако, к сожалению, Пруст так и не успел хотя бы набросать исследование Свана о Вермеере. Но он не однажды размышлял над тем немногим, что ему удалось написать, – беглыми заметками о нем.

Когда же Одетта уходила от Свана, он с улыбкой вспоминал ее слова о том, как долго будет тянуться для нее время, пока он опять позволит ей прийти к нему; он представлял себе, с каким взволнованным, смущенным видом она просила его однажды, чтобы он не очень откладывал встречу с ней, какая робкая мольба читалась тогда в ее взгляде, не менее трогательная, чем ее круглая белая соломенная шляпка с букетиком искусственных анютиных глазок, подвязанная черными шелковыми лентами. «А вы не придете как-нибудь ко мне на чашку чая?» – спросила она. Он сослался на спешную работу, на этюд – заброшенный им несколько лет назад – о Вермеере Делфтском. «Я сознаю всю свою никчемность, сознаю, какой жалкой я выгляжу рядом с такими крупными учеными, как вы, – заметила она. – Я – лягушка перед ареопагом. И все же мне так хочется учиться, много знать, иметь большой запас сведений! Как это должно быть интересно – рыться в старинных книгах, заглядывать в манускрипты! – продолжала она с самодовольным видом элегантной женщины, пытающейся уверить, что для нее нет ничего приятнее, как заняться, не боясь выпачкаться, какой-нибудь грязной работой – ну, например, стряпней – и «собственноручно месить тесто». – Вы будете надо мной смеяться, но я ничего не слышала об этом художнике, из-за которого вы не едете ко мне (она имела в виду Вермеера), – он еще жив? В Париже есть его картины? А то мне хочется иметь понятие о том, что вы любите, постараться угадать, что скрывается за этим высоким многодумным лбом, в этой голове, в которой не прекращается работа мысли; я должна знать: вот о чем он сейчас думает! Какое счастье было бы для меня помогать вам в ваших занятиях!

Но мучил его уже несколько лет другой фрагмент – записанный карандашом на старой подписной корректуре «По направлению к Свану», той, с посвящением издателю Грассе.

Иногда, – впрочем, редко, – она приходила к нему днем и выводила его из задумчивости или прерывала его работу над изучением Вермеера, за которую он опять принялся. Ему докладывали, что г-жа де Креси в маленькой гостиной. Он шел к ней, и стоило ему отворить дверь, как, при виде его, на розовом лице Одетты, изменив склад ее рта, выражение глаз и форму щек, показывалась

улыбка. (…) Он не закрывал глаз на то, что Одетта неумна. Она очень просила Свана рассказать ей о великих поэтах и воображала, что сейчас он произнесет высокопарную или страстную речь во вкусе виконта де Борелли или даже еще более трогательную. Она поинтересовалась, не было ли в жизни Вермеера Дельфтского любовной драмы и не женщина ли вдохновляла его, а когда Сван ответил, что ему ничего про это не известно, она утратила к Вермееру всякий интерес.

Женщина… По словам Ванзипа, женщины в юношеских работах Вермеера – это сплошь проститутки, сводни, пьяные служанки, неверные жены, девушки, соблазненные офицерами. Пруст был уверен, что Вермеер сделал такой выбор, отдавая должное господствовавшей иконографии, но в то же время намекая на себя самого. Чтобы, косвенно изображая подспудное, темное, тайное «я», создать нечто вроде скрытой автобиографии. Точно так же и Пруст обычно использовал персонажей своей книги – ив том числе рассказчика, Марселя. В литературе это называлось «принцип транспозиции». Но живопись – тоже искусство комбинаторное. Строящееся на аналогиях и метафорах. На намеках и символах. Как психология.

Годами Пруст мечтал, чтобы Сван написал что-нибудь о Вермеере, неважно, что именно. Вначале он имел в виду обычный искусствоведческий очерк, потом постепенно передумал и стал даже прикидывать, не развить ли эту идею в романе. Но, как и догадывалась не слишком умная Одетта, в сей истории должна была быть замешана женщина. Да и как написать что-то интересное – с точки зрения романа, – не прибегая к помощи женского персонажа? Но вообразить себе эту женщину Прусту так никогда и не удалось.

Внезапный раскат грома прогремел, как выстрел. Замечтавшийся Пруст, вздрогнув, вернулся в реальный мир. Он снова находился на улице Гамлен – утром 24 мая 1921 года. Разразилась гроза, и на Париж обрушился штормовой ветер. Ожидание сделалось томительным, хотя на самом деле Одилон Альбаре уехал не больше чем полтора часа назад. Пруст вздрогнул и вдруг ужасно расчихался. У него все время было воспаленное горло, нескончаемый кашель и постоянная сильная простуда, грозящая вот-вот перерасти в воспаление легких. Пневмококки, по-видимому. Кашель душил его, и после каждого приступа с него ручьями тек пот. Одежда уже издавала резкий и

неприятный запах. Он зашевелился под покрывалами, с трудом намотал себе на голову шаль. Недавно он обжег желудок, приняв по ошибке чистый адреналин, так что с тех пор мог есть только фрукты, спаржу и картошку, совсем понемногу, и пил лишь молоко или – изредка – стакан ледяного пива, и оттого чувствовал ужасную слабость. Его преследовала жуткая бессонница, а когда ему вдруг удавалось заснуть, мучили такие кошмары, что после он несколько дней старался вообще не спать. У него случались все более жестокие приступы астмы, пугающие головокружения, из-за которых он терял равновесие. Теперь, едва он отваживался встать с кровати, как все вокруг начинало кружиться, и он падал.

Зато память напоминала стену, защищавшую его от вторжения небытия, но и она, казалось, начала разрушаться, и порой он даже не мог толком выговаривать слова. Доктора справедливо корили Пруста за злоупотребление наркотиками и возбуждающими средствами и проклинали его чудную привычку коллекционировать рекламные листки, вложенные в упаковки от лекарств. Но не это главное. К несчастью, Пруст прекрасно знал: он, как и его персонаж Бергот, болен тяжелой хронической уремией. Нарушение обмена веществ вызвано не почечной болезнью, а неким расстройством центральной нервной системы, возможно, спровоцированным именно наркотиками. Кроме того, он чувствовал, что скоро в легком образуется абсцесс, и это приведет к сепсису – ведь он отказывался от дурацких уколов камфорного масла, которые пытался назначить ему доктор Визе, и хотя распорядился, чтобы все выписанные лекарства были приобретены, не стал принимать ни одно из них.

Конечно, развитию болезни способствовали и щели в каминном дымоходе – через них проникали пары угарного газа, которые угрожали отравить его. Так что, хотя трудно было найти человека более чувствительного к холоду, чем Пруст, он строго-настрого запретил Селесте разводить огонь: его спальня должна быть холодной, как могила. Так что еще немного, и в этот дом уже не согласится войти ни одна живая душа: ни доктора, ни санитары, ни родственники, ни даже брат Робер, который хотел поместить его на лечение в клинику Пиккиони. И если Пруст практически перестал спать, так еще и потому, что боялся, как бы санитары из клиники не застали его врасплох, проникнув в квартиру на улице Гамлен, и не увезли силой. Нет, никто больше не войдет сюда – только Селеста. Она всегда находилась рядом, замерев у изголовья. Суровая, мрачная, бледная, как привидение, словно прикованная к месту незримыми цепями. В своем роде совершенство – и упрек всем прочим. Она одна на целом свете

была в состоянии понять его, и потому ей не позволялось ни на миг оставлять хозяина. Так бы все и продолжалось до самого конца, и он по-прежнему занимался бы адовой работой над собственными книгами и читал бы отзывы на них в печати. Он даже от Галлимара, своего незримого издателя, требовал, чтобы благожелательные отклики цитировались в новостных колонках других газет. А тем временем Селесте вменялось в обязанность ограждать его от посетителей, от тех, кто мог помешать ему писать до последнего вздоха и довести дело до конца. От тех, кто мог помешать ему продолжать жить.

Одилон Альбаре и Жан-Луи Водуаер появились в одиннадцать. Они неожиданно материализовались за голубым пологом кровати, скрывавшим от взгляда Пруста дверь комнаты. Водуаер преподнес Прусту коробку шоколадных конфет от Буасье. Одилон, выглядевший безукоризненно в своем блестящем сером плаще, снял островерхую шляпу и протянул ему мороженое, только что купленное в отеле «Ритц». Пруст еще раз поразился меланхоличному и романтическому виду Водуаера, но в особенности – его вяло свисающим усам. В свою очередь, Водуаер, глядя на болезненный и едва ли не потусторонний облик Пруста, вспомнил те времена, когда они вместе ходили в «Гранд-опера» – с Рейнальдо Аном, Кокто и Робером де Монтескью – на русские балеты Дягилева. При искусственном освещении маленький и стройный Пруст испугал его своим осунувшимся лицом, черными кругами вокруг глаз и меховым пальто, надетым в начале мая.

Пруст шепотом извинился и сказал, что он, должно быть, похож на засушенную гардению. Затем осторожно поднялся с кровати и протянул Водуаеру огромную, распухшую, словно губка, руку. Водуаер снова остановил взгляд на бледном истощенном лице, обрамленном черной бородой, на чересчур длинных волосах и выпученных глазах, которые созерцали пустоту или, может быть, нечто, что только сам Пруст был способен видеть. Потом Водуаер согласился полистать вместе с ним книгу Гюстава Ванзипа «Ян Вермеер Делфтский», включавшую тридцать одну прекрасную репродукцию шедевров голландского мастера. Он заметил, что Пруст автоматически старается запомнить детали, которые могут пригодиться ему для сцены смерти Бергота на выставке в Jeu de Paume; Пруст недавно говорил ему, что очень хочет включить ее в роман и что она уже довольно ясно выстроилась у него в голове. Пруст объяснил, что Бергот, писатель, должен был посетить ту же самую выставку в Jeu de Paume, куда они с Водуаером как раз намерены отправиться. И там он умер бы от апоплексического удара,

насладившись «Видом Делфта» Вермеера.

Водуаера кольнуло предчувствие, что метафорически сцена смерти персонажа, возможно, описывает уже близкую смерть автора. Жизнь Вермеера Пруст втайне считал для себя образцом, во всяком случае, это была именно такая жизнь, которую ему хотелось бы прожить – что удалось лишь отчасти: жизнь уединенную и плодотворную, скромную и одновременно блистательную, достойно потраченную на аскетический труд художника. Однако у Пруста появилось странное чувство: прежде чем закончить эту важнейшую сцену, он должен сам, взаправду, сходить на выставку. Водуаер в своей мягкой и осторожной манере спросил его, не предписали ли ему случайно врачи покой и отдых. Вместо ответа Пруст фыркнул, положил книгу Ванзипа на кровать, схватил шляпу, открыл дверь и в накинутом на плечи меховом пальто решительным шагом направился вниз по лестнице. Он не хотел, чтобы с ним обращались, как со стариком, который, получив перелом тазобедренного сустава, начинает вести пассивное и безликое существование, которое можно считать более или менее длительным приготовлением к неотвратимой смерти.

После первой же ступеньки у Пруста закружилась голова. Он рухнул на перила и с хрипом сполз на пол. Затем попытался подняться, но не смог и остался сидеть, подобрав, ноги под себя. Водуаер бросился к нему, чтобы помочь встать, но Одилон Альбаре оказался проворнее. Когда им удалось вновь поставить Пруста на ноги, верный шофер спросил, не хочет ли тот, чтобы Селеста сделала ему укол адреналина. Пруст тряхнул головой, завращал глазами с расширенными от наркотиков зрачками, протянул руку Водуаеру и вновь принялся спускаться по ступенькам, правда, невыносимо медленно. При этом он шатался и пыхтел как паровоз. Вот уже пятнадцать лет изо дня в день он твердил друзьям о своей близкой смерти. И никто уже не верил в нее, кроме него самого.

Нет, никакого адреналина. День, который ему предстоит прожить, должен стать днем, посвященным созерцанию. И спасению – потому что только искусство может спасти нас от хаоса, потерь и убожества. Поэтому будущего больше не существует. Мира больше не существует. Реальной жизни больше не существует. Теперь у него есть только книга, гораздо более правдивая, чем реальность. Потому что реальная жизнь выстроена гораздо менее удачно, чем хороший роман. В реальной жизни Марселя Пруста все вдруг стало выглядеть фальшивым, там попросту ничего больше не было. В призрачной серости его

существования осталось лишь искусство, только оно еще существовало; а искусство – это попытка человека отважиться на то, чтобы овладеть миром, да и самим собой, посредством создания образов этого мира и собственного образа. Он только должен закончить работу – исправить, улучшить, доделать, отшлифовать. Нужна большая тщательность в деталях, большая утонченность. Как и Вермеер, он должен наложить больше слоев краски, если хочет сделать свои слова совершеннее. Наброски, добавления и переделки доводили Пруста до изнеможения, но работа – единственный смысл его жизни. И единственное лекарство от всех бед. Хотя он уже не боялся астмы и победил двух своих злейших врагов: апатию и легкомыслие. Нехватку воли. Он стал безразличным ко всему, стремясь завершить книгу, а после – покой, великий покой, которого не долго осталось ждать.

Но не сегодня, еще нет. Сегодня должен умереть Бергот, один из героев его книги. Частица его самого. Скучно умирать больше, чем один раз. Для Марселя Пруста этот день должен стать счастливым – быть может, последним счастливым днем. Этот день будет посвящен самой красивой картине на свете и великому художнику, о котором он сумеет наконец написать и который еще и через его страницы откроет себе путь к бессмертию. Хотя сам он, скорее всего, предпочел бы навсегда остаться безвестным: чтобы знали лишь имя – Вермеер.

Глава 10

Чтобы осуществить столь невероятный план, ВМ предстояло сделать выбор, решив самый важный вопрос – относительно сюжета будущей картины. Пожалуй, эта проблема была одной из главных. Теперь ВМ уже твердо знал, что не будет писать типичного Вермеера, а создаст совершенно нового. Осталось решить какого. После двух веков забвения делфтский мастер превратился в звезду первой величины на небосводе искусства. А значит, каждое очередное открытие, вместо того чтобы возбуждать подозрения, вызывает сплошные восторги. Обнаружить неизвестного Вермеера – это стало заветной мечтой для искусствоведов и коллекционеров. Вот только какого Вермеера? Он прославился как жанровый живописец, мастер интерьеров с женскими фигурами, величайший из художников бюргерского быта. «Женщина с жемчужным ожерельем», «Хозяйка и служанка», «Женщина в голубом, читающая письмо» – вот классические сюжеты картин Вермеера. Его сила, впрочем, была, конечно, не в изобретательности, поскольку сюжеты эти отнюдь не отличались оригинальностью – а значит, не могли поразить особой новизной.

Мотивы и темы картин у Вермеера абсолютно те же, что и у его современников: Терборха, де Хооха, Доу, Маса, Метсю и ван Мириса. Как писал Винсент Ван Гог своему брату Тео в августе i888 года, у Вермеера – похожего в этом на других голландских художников – «нет воображения, зато есть необычайный вкус и безошибочное чувство композиции». Не считая двух полотен с видами Делфта и нескольких портретов, картины Вермеера изображают людей, находящихся в почти одинаковых комнатах, людей, занятых домашними делами, музыкой, чтением и писанием писем. То есть речь идет о сюжетах, широко использовавшихся современниками Вермеера в качестве некой общей формулы; наш же мастер гениален в том, как он сумел преодолеть эту формулу, обновив и преобразив ее смысл. Он согласился использовать общепринятые схемы – но поднялся на стилистический уровень, бесконечно превосходящий уровень современников, и одновременно попытался решить проблему *содержания* своих картин (а значит, и их продаваемости).

Действительно же оригинальная, революционная особенность Вермеера-жанриста состоит в эмоциональной отрешенности его персонажей и почти полном исключении лишних, повторяющихся и банальных деталей – да и самого сюжета, сводящегося к

эллиптической аллюзии. Ирреальные, словно приснившиеся геометрические композиции контрастируют с видимой обыденностью сцен, нарушая идиллию, которую Вермеер создает с помощью утонченного, доведенного до совершенства образа, как на прославленной картине «Женщина, пишущая письмо, и ее служанка». На картине, судьба которой, скажем в скобках, довольно-таки занимательна. Она входила в коллекцию Бейта и хранилась в Блессингтоне, в Ирландии, в особняке Рассборо, ее похищали целых два раза за тридцать лет: в 1974-м – активисты ИРА[13] (возвращена неделю спустя) и 21 мая 1986 года заурядные дублинские воры. Последовали годы секретных переговоров и международных расследований, пока наконец 1 сентября 1993 года картина не была возвращена в аэропорту Дерне, в Бельгии. Это одна из двух картин (наряду с «Гитаристкой», также похищенной в 1974-м и затем обнаруженной внутри газетного свертка в некой лондонской церкви), которые вдова Вермеера 27 января 1676 года уступила булочнику ван Бюйтену в качестве гарантии выплаты долга, равного 617 гульденам.

На похожей картине «Служанка с письмом и дама» из нью-йоркского собрания Фрика незабываемое впечатление производят две фигуры, резко. выделяющиеся на темном однородном фоне. Дама в знаменитой желтой атласной накидке, отделанной мехом (она числится в составленном после смерти художника перечне его имущества и, кстати, присутствует еще на пяти картинах делфтского мастера), конечно, является одним из самых незабываемых образов, созданных Вермеером. Блестящая находка – поза дамы, навсегда запечатляющаяся в памяти: правая рука лежит на листке, перо зажато между указательным и большим пальцем, левая рука слегка касается подбородка, волосы украшены выполненной в технике пуантилье змеящейся лентой – это зримая молния, вспыхивающая в грозных сумерках фона.

Вермеер явно не ставил перед собой задачи вызвать у зрителя изумление. Главное – тщательно разработанная и доведенная до совершенства композиция. Художник внимательный и скрупулезный, он много внимания уделял перспективе, которую строил удивительным образом, следуя самой что ни на есть эмпирической системе, принятой также такими художниками, как де Хоох, Доу и Метсю. На уже обработанном холсте в точке схода он втыкает булавку, к которой привязана нитка, натертая мелом и нужная, чтобы проводить правильные конструктивные линии (в «Аллегории веры» отверстие от булавки и сегодня видно невооруженным глазом). Дело в том, что на самом деле именно

возвеличивая поверхностное, вещное, Вермеер создает свой гиперреальный и, следовательно, воображаемый мир, неосязаемый и иррациональный мир фантазии. Мир, который преображается прежде всего благодаря невероятной ясности и гармоничности цветов.

Действие сводится к минимуму – оно замирает, данное намеком, неопределенное. Смысл неуловим, расплывчат. Точка схода картины всегда расположена за своего рода преградой, воздвигнутой между зрителем и сценой. Плиты пола, постоянно изображаемые по диагонали, способствуют созданию гипнотизирующей ауры. Классические образы полны достоинства и вызывают в сознании мечту о времени, замершем в заколдованной сфере молчания, очищенного от всего лишнего, когда обыденная жизнь принимает форму вечности. Вермеер – непревзойденный мастер в умении сделать вневременным запечатленное мгновение, и об этом прекрасно свидетельствует одна из самых лучших его картин – «Женщина в голубом, читающая письмо». Возможно даже, что это самая значительная из всех работ Вермеера, где изображена одинокая фигура женщины, поглощенной совершенно обычным занятием и полностью сосредоточенной на своих мыслях.

Эта великолепная картина – изысканнейшая симфония одного цвета, и она наводит на мысль о том, что делфтский мастер больше всего на свете любил не материальную сущность, а именно цвет. Синий. Возможно, он был для Вермеера символом чего-то большего – неким зашифрованным посланием. Кто знает. В любом случае на основе любимого цвета Вермеер строит свое самое утонченное произведение – «Женщину в голубом». Простое, почти голое пространство, без привычных скатертей со складками и даже без вертикали оконных стекол в левой части комнаты. Стол и стулья – второстепенные объекты, выделяется только географическая карта, висящая на стене – не столь четко видная, как на картине «Офицер и смеющаяся девушка», – карта Голландии и западной Фризии, созданная в 1620 году Бальтазаром Флоризоном ван Беркенроде и опубликованная несколько лет спустя Виллемом Янсзоном Блау.

Фигура женщины величава, внушительна, даже дородна. Может быть потому, что женщина беременна: впрочем, первым отметил это все тот же Ван Гог в письме Эмилю Бернару 1888 года. Лицо ее напоминает лицо «Девушки, читающей письмо перед окном», также являющейся одной из самых чарующих и грустных работ Вермеера. Но выражение лица у «Женщины в голубом» еще более отстраненное, словно она находится во власти некой непонятной тревоги; руки, держащие письмо,

выдают определенное скрытое напряжение. Письмо, должно быть, пришло неожиданно, учитывая, что женщина, чтобы прочесть его, прервала свой туалет и положила жемчуг на стол, где он и лежит, полуприкрытый другим листом письма.

«Женщина в голубом» – одна из картин, лучше всего передающих нам тайну искусства Вермеера. Эта тайна для поклонника его творчества так или иначе всегда ощутима, но никогда не удается понять ее по-настоящему. И загадочный Вермеер воскресает заново каждый день. По прошествии более чем двух веков после своей смерти Вермеер продолжает трогать и волновать так сильно потому, быть может, что его полотна повествуют нам о разочаровании невозможной любви, об одиночестве. Потому, быть может, что его загадочные и молчаливые фигуры – это онирические образы красоты, страсти, вечности – того, что все люди смутно и бессознательно ищут и никак не могут найти.

На картинах Вермеера сюжет всегда очевиден, а загадку привносит особый свет. Поэтому его сцены, почти статичные, на первый взгляд маловыразительные, – по сути метафизическая клетка умеренности и строгости, хрупкого равновесия и неясной тоски, – в результате нашли своих почитателей среди наших современников, привыкших к сложному толкованию чувств. А так же к главенству эстетики, отсутствию комментария или сообщения, к контролю над психологическим напряжением. Вермеер современен благодаря оттенку сомнения во взгляде на реальность, хотя сам он и скрывает такое отношение за полным отказом от напыщенности, навязчивой точности в деталях. И это, вместе с чудесным художественным совершенством образов и цвета, сделало со временем из *бюргерского* Вермеера самого модного художника XX века.

Но, как ВМ прекрасно знал, существовал и другой Вермеер. Гораздо менее известный той части публики, что представлена любителями искусства, однако ценимый влиятельным племенем знатоков. Дело в том, что в начале XX века среди исследователей Вермеера стала распространяться мысль о том, что делфтский мастер в юном возрасте, находясь под влиянием итальянского искусства, был художником «историй». С течением лет эту версию начали отстаивать все более рьяно, и в конце концов она победила, в итоге картины, на которых она основывалась, – «Диана и нимфы», «Святая Пракседа», «У сводни» и «Христос в доме у Марфы и Марии» – теперь без колебаний приписывают кисти Вермеера. Иногда, чтобы придать вес тезису о *повествователе* Вермеере – соблазнительному, как следует

заметить, но документально не подтвержденному, – ссылались на некоторые из библейских сцен, изображенных на заднем плане знаменитых картин делфтского мастера: например, «Нахождение Моисея» появляется в «Женщине, пишущей письмо, и ее служанке». Догадка – очень тонкая – заключалась в том, что речь идет о репродукциях ранних полотен самого Вермеера, которые он, еще будучи художником «историй», создавал, прежде чем обратиться к изящной *бюргерской* манере, и которые он таким образом заново использовал в качестве автоцитат – так писатель включает какой-нибудь отрывок из не опубликованной старой книги в свой очередной роман.

Иной раз в качестве доказательства упоминались две утраченные работы делфтского мастера. Первая, мифологическая, «Юпитер, Венера и Меркурий», была продана на аукционе в 1761 году вместе с наследством одного делфтского дворянина, некоего Герарда ван Беркеля. Вторую называли «Посещением могилы» и приписывали кисти *ван дер Меера* в посмертной описи имущества антиквара Йоханнеса де Рениальме, сделанной в Амстердаме 27 июня 1657 года. Де Рениальме был известен своими постоянными поездками из Амстердама в Делфт. Он занимался продажей нескольких работ Рембрандта, и ему удалось пристроить «Христа и блудницу» за 1600 гульденов. Он владел картинами Якопо Бассано, Тинторетто и Тициана – итальянских художников, которыми юный Вермеер безусловно восхищался, но влиянию которых, по всей вероятности, решил не поддаваться. Такие выдающиеся исследователи творчества Вермеера, как Бланкерт и Монтиас, ссылаются на эту пропавшую картину, называя ее «Жены-мироносицы у гроба Господня», и утверждают, что цена, заплаченная де Рениальме – 20 гульденов, – была довольно высокой для юного непризнанного художника. На самом деле 20 гульденов были суммой весьма небольшой, да и в любом случае совсем не обязательно этот Вермеер – тот самый, из Делфта.

Помимо четырех картин, названных ранее, необходимо помнить, что так или иначе существует не менее восемнадцати других работ, которые довольно уверенно, хотя иногда и ошибочно, приписывались Вермееру. Самые известные – это, без сомнения, два «американских» (на самом же деле, скорее, «французских») Вермеера: «Девушка в красной шляпе» и «Девушка с флейтой». Первая была выставлена на аукционе в Париже в 1822 году и продана за 200 франков. Она находилась в коллекции барона Атталена, затем – в нью-йоркской галерее Кнедлера, затем – у прославленного коллекционера и банкира Эндрю Меллона, главы казначейства в правительстве целых трех американских президентов. Меллон приобрел ее за 290 тысяч долларов в 1924

году и держал на фортепьяно в своей резиденции на Массачусетс-авеню в Вашингтоне. Затем, в 1937-м, он решил уступить ее Национальной галерее, основанной им же. Картина на доске – а не на холсте, как все прочие подлинные работы Вермеера, – была написана, как мы помним, на обороте портрета в рембрандтовском стиле, изображавшем мужчину в широкополой шляпе с падающими на плечи изысканными кудрями. В то время как один из величайших знатоков Вермеера, Артур Уилок-младший, продолжает считать картину подлинной (и приписывает портрет мужчины Карелу Фабрициусу), столь же авторитетный Альберт Бланкерт называет ее подделкой, созданной во Франции в начале XIX века. Та же история и с «Девушкой с флейтой», картиной, также написанной на дереве. Ее обнаружил вездесущий Абрахам Бредиус в брюссельской коллекции де Гретца и выставил в музее Маурицхейс в Гааге – с 1906 по 1907 год. Она не раз переделывалась, изменялась (вероятно, в первоначальном варианте отсутствовала даже флейта) и была продана парижскому коммерсанту Йонасу за 25 тысяч гульденов вдовой де Гретца, который купил ее когда-то за 34 гульдена. Маленькая картина затем вошла в амстердамскую коллекцию Августа Янссена, в 1919 году попала в галерею Гудстиккера и затем – в галерею Кнедлера, пока не была куплена Джозефом Уайденером, который в 1942 году преподнес ее в дар вашингтонской Национальной галерее.

Все четыре картины, относящиеся к предполагаемой *повествовательной манере* Вермеера, были обнаружены между 1741 («У сводни») и 1943 («Святая Пракседа») годами: они не фигурируют ни в одном документе или каталоге аукциона XVII века. Очень разнородные, они могли быть выполнены четырьмя разными художниками и затем оказаться вместе исключительно благодаря подписям, каждая из которых отличалась собственным начертанием и совершенно точно была добавлена впоследствии (кроме, наверное, одной).

Картина «Диана и нимфы» попала в галерею Дирксен в Гааге, где она была приобретена Н. Д. Голдсмидом за 175 гульденов, чтобы быть затем проданной в качестве работы, приписываемой Николасу Масу, поскольку на ней имелась подпись (как впоследствии выяснилось, поддельная) этого ученика Рембрандта, поклонника де Хооха и специалиста по портретам, а также спокойным интерьерам с женскими фигурами. После чего нидерландское государство купило картину для Маурицхейса, заплатив за нее 2000 франков. В 1883 году ее занесли в каталог как предположительно полотно Вермеера, потом она снова была приписана Николасу Масу, потом – Яну Вермееру из Утрехта, а с

1901 года ее автором окончательно считают Вермеера Делфтского.

«Святая Пракседа» была обнаружена в 1943 году в маленьком аукционном зале в Нью-Йорке, принадлежавшем бельгийскому беженцу, торговцу картинами Якобу Редеру. После смерти последнего вдова решила продать картину антиквару из Нью-Йорка, который затем перенес свою деятельность в Лос-Анджелес. В 1990 году полотно было приобретено для коллекции Барбары Плачески Джонсон из Принстона. «Святая Пракседа» – копия картины Феличе Фикерелли (ок. 1605–1669), датируемая приблизительно 1654 годом; она сильно отличается от любой другой, с уверенностью приписываемой Вермееру, и была, вероятно, выполнена неким северным художником, который пытался точно повторить флорентийский оригинал. Единственное существенное различие – золотое распятие в руках святой, возможно, добавленное по требованию церкви или монастыря, заказавшего копию.

Картина «У сводни» из Дрезденской галереи входила в коллекцию Валленштайна и перешла к курфюрсту Саксонии в 1741 году. В дрезденском каталоге 1765 года она значилась как работа некоего *Jean van der Meer,* в каталоге же 1782 года – как картина *van der Meer* из Харлема, а в каталоге 1826-го – *van der Meer* из Утрехта. Это Торе-Бюргер сделал из нее в 1860 году делфтского Вермеера, и тут спорить трудно (во всяком случае, подпись и дата – 1656 – старинные). Конечно, «У сводни», написанная караваджистом Дирком ван Бабюреном в 1622-м, стала собственностью тещи Вермеера, который затем хранил ее у себя на складе антиквариата и воспроизвел на заднем плане двух своих картин, «Концерт» и «Девушка у верджинела». Однако картину «У сводни» Вермеера с полотном Бабюрена роднит лишь жест юноши, предлагающего девушке монету, зато у нее есть нечто общее со стилем Николаса Маса и Франса ван Мириса; чтобы полюбоваться ею, Пьер Огюст Ренуар предпринял нелегкое путешествие в Германию.

Картина «Христос в доме у Марфы и Марии» всплыла совершенно неожиданно в 1900 году. Английский антиквар приобрел ее у семьи Эббот из Бристоля за 8 фунтов стерлингов. Затем, в апреле того же года, полотно было выставлено фирмой «Форбс и Паттерсон», занимавшейся торговлей предметами искусства, под номером i в каталоге, где собственником значился господин У. Э. Коэтс, шотландский текстильный промышленник. И только тогда, во время реставрации, была выявлена загадочная подпись (вероятно, фальшивая), проявившаяся в нижнем левом

углу, на скамеечке для ног. Все тем же Коэтсом включенная в Скелморли-кастл под номером 27, в 1927 году она досталась по наследству двум его сыновьям, которые передали ее шотландской Национальной галерее в Эдинбурге. Такие ученые, как Уилок и Монтиас, датируют картину приблизительно 1654–1655 годами и сопоставляют ее стиль со стилем художников утрехтской школы, в особенности Абрахама Блумарта и Хендрика Тербрюггена. На самом деле единственными типичными для Вермеера элементами картины кажутся пестрый ковер и лицо Марфы, похожее на лицо «Спящей служанки» – считающейся, напомним, хронологически первой картиной, которую можно с уверенностью назвать работой Вермеера.

А по мнению, к примеру, критика и эксперта Свилленса, «Христос в доме у Марфы и Марии» не имеет ничего общего с подлинными работами Вермеера, более того, эта картина не имеет ничего общего – как по духу своему, так и по замыслу, а также по технике письма – ни с одним другим известным полотном, приписываемым делфтскому мастеру. Меньше всего она похожа на юношеский эксперимент будущего великого художника, скорее – на копию, выполненную в итальянском стиле с оригинала – неустановленного – второстепенного итальянского мастера. Голдшайдер утверждал в 1967 году, что речь идет о сюжете из репертуара, которым пользовались в многочисленных этюдах XVII и XVIII веков. Указанные источники – это Бернардо Каваллино, Андреа Ваккаро и Алессандро Аллори, а также фламандцы Эразмус Квеллинус и Ян Стеен, который около 1655 года также создал «Христа в доме у Марфы и Марии».

Приписал же картину Вермееру в 1901 году, вопреки явным стилевым (и тематическим) различиям, которые делали ее в своем роде уникальной среди известных работ делфтского мастера, не кто иной, как Абрахам Бредиус. Уже считавшийся одним из крупнейших, авторитетнейших, наиболее уважаемых и известных знатоков искусства во всей Европе, он какое-то время был убежденным сторонником существования предположительного *итальянского* этапа в творчестве Вермеера. Тезис Бредиуса вызвал жаркие споры, в том числе касательно корректности интерпретации и прочтения темы картины в свете не вполне ясной биографии Вермеера, и острая полемика, как мы уже видели в главе о Прусте, растянулась на десятилетия. В любом случае, поскольку атрибуция «Христа в доме у Марфы и Марии» была чрезвычайно сомнительной, самым спорным для искусствоведов оставалось следующее: если допустить, что речь и в самом деле идет о Вермеере, то картина приобретает поистине первостепенное значение – ведь в Голландии XVII века известно

лишь несколько образцов религиозной живописи, – и она способна пролить свет на окутанный тайной творческий путь автора.

Согласно Бредиусу, это полотно, по сути, доказывало, что юный Вермеер отнюдь не ограничился тем, что перенял стиль караваджистов Утрехта, – как, например, тот же Дирк ван Бабюрен, автор «У сводни» (1622), – а предпринял путешествие в Италию (никаких документальных подтверждений тому, впрочем, известно не было), где испытал на себе влияние Караваджо и его эпигонов. По возвращении в Голландию он написал цикл картин на религиозные темы, но сохранилась из них только одна – «Христос в доме у Марфы и Марии». И если бы вдруг, случайно, а может даже и по волшебству, отыскался бы еще хоть один образец из этого загадочного цикла, Бредиус и подобные ему знатоки с радостью приняли бы такое открытие, подкрепляющее их теории.

Именно поэтому ВМ и решил написать одну из якобы утерянных работ этого неизвестного Вермеера. Одну из тех *религиозных* картин, которые критики и историки искусства, такие как Бредиус, так долго – и тщетно – надеялись отыскать. Фигуры людей должны быть почти в натуральную величину, как на полотне «Христос в доме у Марфы и Марии» – краеугольном камне фальсификаторского замысла ВМ. Как композиция, так и техника письма с очевидностью указывали бы на связь с эдинбургской картиной. Тогда неизбежные споры сосредоточатся вокруг деталей, отвлекая внимание экспертов от самого существенного вопроса – иными словами, от того, *действительно* ли вновь обнаруженная картина принадлежит кисти Вермеера.

ВМ со своей стороны был уверен, что никому никогда не придет в голову считать подделкой столь необычного, столь далекого от канонов Вермеера. Напротив, у картины, созданной в соответствии с творческими принципами делфтского мастера, было гораздо больше шансов вызвать подозрения. И трудно найти для такого *религиозного* Вермеера более подходящий сюжет, чем явление воскресшего Христа двум ученикам в Эммаусе. К этому исполненному драматизма эпизоду обращались величайшие художники, такие как Рубенс, Рембрандт и, между прочим, Караваджо, который создал два варианта, один из которых ВМ видел в Риме еще до того, как картина оказалась в миланской пинакотеке Брера. Что же касается вероятного влияния Караваджо на Вермеера, то тема эта весьма привлекала искусствоведов и просто любителей искусства со всего мира. Поэтому ВМ не сомневался: именно подобная картина превосходно подойдет на роль *повествовательного* Вермеера. И она будет гораздо более

чарующей и загадочной, чем мог бы быть подлинник. Не в последнюю очередь, наверное, именно потому, что такого Вермеера никогда не существовало.

Глава 11

Летом 1936 года ВМ покинул Рокбрюн и повез Йо на Олимпиаду в Берлин. О таком чудесном отдыхе он давно мечтал, вот только не надеялся, что сможет себе его когда-нибудь позволить. Но теперь сложные и ответственные изыскания, отнявшие у него столько времени и сил, близились к успешному завершению; кроме того, ненавистные портреты, которые он по-прежнему продолжал писать, приносили ему все более значительные доходы. Смело можно утверждать, что к началу 1936 года ВМ был человеком весьма состоятельным: четыре долгих года не прошли даром. Он решил наконец-то позволить себе приятный перерыв, на короткое время отвлечься от тайных трудов, которые поглощали его целиком и полностью. После путешествия он, конечно, вернется на Лазурный берег с новыми силами, чтобы без остатка посвятить себя самому важному и трудному делу в его жизни и карьере.

Действительно, вернувшись с Ио из Берлина, ВМ сразу принялся за работу, использовав подлинное полотно XVII века, «Воскрешение Лазаря» (кисти неустановленного современника Вермеера) – он приобрел его за вполне разумную цену – 50 фунтов стерлингов. Картина была в первоначальной раме и радовала глаз равномерной сетью кракелюров. Прежде всего необходимо было извлечь холст из подрамника (слишком хрупкий и драгоценный, он не выдержал бы месяцы работы, не говоря уже о трех-четырех обжигах в печи), к которому она была прибита через порядком износившиеся кожаные пластины настоящими гвоздями ручной ковки XVII века. Освободив полотно от подрамника, ВМ укрепил его на листе фанеры и принялся смывать живопись: то была долгая и скучная работа, и, покончив с ней, ВМ вынужден был смириться с тем, что на холсте остались явные следы картины XVII века. Не удалось удалить, например, лицо женщины в головном уборе, поскольку краска оказалась неожиданно стойкой, так что был риск повредить холст или уничтожить кракелюры. В итоге голову довольно-таки легко было обнаружить, и она отчетливо проявится на рентгеновских снимках «Христа в Эммаусе», сделанных десять лет спустя, – чуть выше и левее от белого кувшина на столе.

Однако, прежде чем начать писать картину после нескольких лет тщательной подготовки, ВМ предстояло решить ребус не менее сложный, нежели те, что занимали его до сих пор: продумать композицию. Основная проблема заключалась в том, что приходилось писать не с натуры. Это касалось в первую

очередь человеческих фигур и в гораздо меньшей степени – предметов, учитывая, что за минувшие годы ВМ так или иначе обзавелся изрядным количеством вещей XVII века. Например, для «Христа в Эммаусе» он мог воспользоваться белым кувшином, который еще не раз пригодится ему в будущем, – в том числе потому, что белый кувшин присутствует на многих картинах Вермеера.

Одно только Евангелие от Луки (24: 13–32) повествует нам о встрече в Эммаусе, но про двух учеников и оно сообщает нам совсем немного: лишь один из них, Клеопа, назван по имени, причем в других Евангелиях он больше ни разу не упоминается. Как бы там ни было, Клеопа и его неизвестный товарищ не узнают Христа, встретив Его на пути в Эммаус. Но затем они садятся с ним за трапезу. «И когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им. Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его; но Он стал невидим для них». Караваджо изобразил драматичный момент, когда Христос воздевает руку, чтобы благословить хлеб, – момент, когда становится ясно, кто Он. ВМ выбрал практически тот же миг, но как бы отмотал пленку чуть назад, потому что указательный палец Иисуса еще не поднят для благословения.

Сюжет, строящийся на такой прекрасной теме, как отношение между верой и видением, использовался в живописи множество раз. Рубенс работал с этим сюжетом в 1610 году, и сцена, изображенная им, – это нечто среднее между двумя вариантами Караваджо; он соединил в ней подчеркнутую динамичность первого из них и монументальную пластичность второго. По картине Рубенса гравер Биллем ван Сваненбург выполнил гравюру, и она потом широко разошлась по Голландии и оказала влияние на те варианты «Ужина в Эммаусе», которые создавали караваджисты Утрехта, художники, уже хорошо известные нам, такие как Хендрик Тербрюгген (i6i6) и Абрахам Блумарт (1623). В 1627 году пришла очередь Рембрандта, в то время занятого радикальными экспериментами со светом, но он не выказывал ни малейшего желания подчиняться правилам, изложенным в «Книге о художниках» Карела ван Мандера.

Помня о похвалах Плиния Апеллесу, умевшему «убрать руку от картины», и желая создать такие творения, которых столь великие и успешные *перфекционисты,* как Геррит ван Хонтхорст и Питер Ластман, и представить себе не могли, Рембрандт сделал из эммаусского эпизода революционную и сенсационную картину – она решительно порывала с предшествующей традицией. Христос становится чистым видением, светящимся, словно призрак, загадочной тенью на голой деревянной стене – и из

темноты, в которую погружена вся сцена, тень испускает и распространяет вокруг себя светлое сияние (свет откровения). Превосходно прочувствовав весь стих из Луки, вторая часть которого всегда упускалась из виду предшественниками Рембрандта («Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его; *но Он стал невидим для них»),* он решил истолковать его, понимая неосуществимость такой задачи – изобразить фигуру, которая присутствует, но уже исчезает; и картина Рембрандта – он намеренно придал ей вид сырой и незаконченной – столь обескураживающее оригинальна, что просто обречена была войти в историю, и к тому же она пронизана сверхъестественной атмосферой, неведомой ни Рубенсу, ни Караваджо.

Что же до «Христа в Эммаусе», созданного ВМ, то композиция здесь незамысловата, строга, экономна. Стол накрыт грубой белой скатертью, на ней стоят кувшин, два пустых стакана и три оловянные тарелки. В одной из тарелок два куска хлеба, который Иисус собирается благословить. Источник света – окно вверху слева, схематично представленное в виде простого светящегося прямоугольника. За Иисусом и правым учеником стоит юная служанка. Глаза у Иисуса полузакрыты и обращены вниз. Второй ученик сидит слева спиной к зрителю, так что невозможно различить его лица, в то время как первый ученик изображен в профиль.

На «Ужине в Эммаусе», написанном Караваджо для Чирьяко Маттеи около 1601 года, Христос совсем еще юн и безбород. Фигур на картине также четыре, но вместо служанки – хозяин трактира. Это картина, полная судорожного волнения: жестикулирующие руки, разинутые от удивления рты и порхающие на ветру салфетки. Вариант 1606 года был выполнен Караваджо в то время, когда он прятался во владениях князя Марция Колонны, к югу от Рима, дабы избежать осуждения за убийство, к которому привела драка, возникшая в ходе игры в мяч. Этот вариант более мрачен и прост, а фигур в нем пять. Повар или же хозяин гостиницы остался, хотя здесь он куда более статичен, и к тому же лицо у него покрыто морщинами; за его спиной появилась пожилая служанка (впрочем, она вполне могла быть и его женой). Фигуры Караваджо очень реалистичны: ученик справа (на картине i6˚6 года) – это крестьянин, обожженный солнцем, с большими ушами и большими же узловатыми руками. ВМ фигуры бестелесны, аскетичны, едва ли не призрачны. Сцена у Караваджо, даже на более спокойной картине 1606 года, все же драматична, пластична. Изумление Клеопы, узнающего Христа, тем более очевидно, что он подается вперед, хватаясь за стол, в то время как второй ученик показывает, как он поражен

божественным откровением, воздевая руки с раскрытыми ладонями и вытянутыми пальцами. Ничего подобного нет у ВМ: вместо движений – абсолютная неподвижность. Ученик справа и юная служанка ограничиваются безмятежным созерцанием – взгляды у них почти мечтательные – священной фигуры Христа.

На самом деле, хотя, естественно, ВМ – не Рембрандт, речь идет о способе толкования эпизода по меньшей мере оригинальном и непривычном. К тому же трудно не заметить в лице ученика справа некоторую схожесть с лицом «Астронома» Вермеера – эффект намеренный, по всей вероятности. Да и профиль не слишком отличается от профиля Иисуса на полотне «Христос в доме у Марфы и Марии», приписанном, как мы знаем, Бредиусом (а недавно еще и Уилоком) Вермееру. Круглые глаза и тяжелые веки юной служанки и Иисуса – это характерная особенность стиля самого ВМ, очень распространенная и на тех картинах, что подписаны его собственным именем. Одеяние Христа – синего ультрамаринового цвета, как и ткань под скатертью. Одежда ученика справа оранжевая, ученика слева – серая. Руки Христа выполнены необычайно хорошо, в то время как левая рука ученика справа, напротив, словно исчезает под одеждой от локтя и до плеча.

Лицо Христа – благородное, напряженное, одухотворенное – послужило образцом для всех пяти Вермееров, впоследствии созданных ВМ. Он сам поведал, как однажды был один на вилле «Примавера», услышал стук в дверь, пошел открывать и вдруг понял, что «пристально смотрит в глаза Иисусу Христу». Когда он оправился от удивления, то увидел, что нежданный посетитель – не сын Божий собственной персоной, а бродяга-итальянец, возвращавшийся на родину после нескольких месяцев временной работы во Франции. Он зашел попросить милостыню. ВМ пригласил его войти, взвесил все «за» и «против», поразмыслил немного и предложил итальянцу попозировать ему. Бродяга на долгие дни остался на вилле «Примавера», и ВМ принимал его, словно принца, – хотя тот и уверял, что ему достаточно ржаного хлеба с чесноком. Когда ВМ признался итальянцу, что выбрал его в качестве модели для Иисуса Христа, тот вздрогнул, покраснел, перекрестился и сказал, что Иисусу Христу вряд ли сильно понравится, если он будет запечатлен с лицом бродяги.

Наступала весна 1937 года, и ВМ заканчивал работу над «Христом в Эммаусе». Ему оставалось решить, подписывать картину или нет, – и эта проблема мучила его долгое время. Подпись – не единственное важное доказательство, когда речь идет об атрибуции картины. К тому же, подписывая свое полотно символом Вермеера, ВМ совершил бы преступное деяние: если

такое обнаружится, покупатель может подать на него в суд, и главным пунктом обвинения станет как раз подделка подписи. Помимо прочего, ВМ знал, что у картины, представленной без подписи, больше шансов попасть в поле зрения искусствоведов, для которых чутье, проницательность и интуиция – главные орудия труда.

Это всегда нелегко – безошибочно установить подлинность произведения искусства, помимо тех случаев – довольно-таки немногочисленных, – когда происхождение работы разъясняется и подтверждается документальными свидетельствами. Так что почти всегда именно вкус и субъективное мнение специалиста определяют: должна ли картина значиться в ряду шедевров, выставленных в музее, или же она целую вечность будет плесневеть в лавке, стоит она той значительной суммы, за которую коллекционер готов ее приобрести, или же картину следует считать ничего не стоящей мазней. Собственно, на неизбежной произвольности мнения критика может строиться целая порочная система. Поскольку фальсификаторы – по вполне понятным причинам – обычно не объявляют себя авторами созданных ими подделок, то если крупный специалист определяет, к примеру, что спорная картина все же принадлежит Вермееру (чтобы не уходить от нашего предмета), вряд ли его сумеет опровергнуть другой эксперт, пусть даже он не уступает ему в известности. Последний, быть может, и выскажет противоположное мнение, но ему уже будет не под силу изменить атрибуцию картины. Так что если авторитетный музей выставляет нового Вермеера, эта картина – в любом, подчеркнем, случае – автоматически *становится* подлинным Вермеером.

Если подделку можно принять за картину старого мастера, то равным образом и картину старого мастера можно назвать подделкой. Ограничимся одним примером. В 1922 году автопортрет Рембрандта, относящийся к 1643 году, был похищен из великогерцогского музея в Веймаре. Бесценное полотно оказалось в руках у некоего водопроводчика немецкого происхождения, Лео Эрнста, проживавшего в Дейтоне, штат Огайо. Эрнст впоследствии утверждал, что купил картину в 1934 году за сущую ерунду у некоего моряка, поднявшись на борт столь же загадочного корабля; и никаких других сведений о продавце не имелось. Когда жена Эрнста случайно обнаружила картину в старом пыльном сундуке, который муж держал на чердаке, водопроводчик сказал: «Да это так, дрянь, мне ее один жулик продал». Но жена Эрнста прежде училась в Институте искусств Дейтона и поняла, что это ценная картина. Она предложила ее разным антикварам и торговцам Нью-Йорка, и все

с негодованием ответили: если верить их безошибочному инстинкту, речь идет о плохо выполненной подделке или в лучшем случае о копии. Только в 1966 году, когда Эрнсты – после нескольких лет поисков – обнаружили наконец старую газету, где в мельчайших подробностях описывалась картина, похищенная в Веймаре в 1922-м, те же самые знатоки, к которым они обращались до этого, переменили мнение и стали кричать о повторном открытии забытого шедевра. Но если бы жена водопроводчика из Дейтона – всего лишь бывшая студентка Института искусств – не послушалась своего инстинкта, этот Рембрандт был бы не Рембрандтом, а ничтожной мазней, не стоящей внимания.

ВМ тем не менее не упустил из виду парадокс, заключавшийся в том, что без подписи, явным образом подкрепляющей успех предстоящей операции, искусствоведы нашли бы открытие утраченного Вермеера еще более значительным и впечатляющим. В статье в «Берлингтон мэгэзин» Абрахам Бредиус заявит: «… чудесной подписи *I.V. Meer*… не потребовалось, чтобы убедить нас: перед нами шедевр – я бы даже сказал – *тот самый* шедевр Йоханнеса Вермеера Делфтского». Но в конце концов ВМ посчитал, что «Христос в Эммаусе» слишком отличается от всеми признанных Вермееров и рисковать вряд ли стоит. И решил подписать картину. Оставалось выбрать подпись.

Четыре картины Вермеера имеют только инициалы *I. V. M.* Три подписаны *I. V. Meer* (с соединенными *V* и *M).* Три – попросту *Meer.* На двух из них, включая «Христа в доме у Марфы и Марии», под *M* стоит маленькая буква *v.* Еще на одной – полная фамилия: *I. Ver-Meer.* Во всех остальных случаях – классическая подпись-монограмма: *Meer* с заглавной *I* над *M,* в то время как букву *V* формируют две центральные косые линии буквы *M.* В пяти из них у последней *r* есть нечто вроде хвостика с завитком на конце. ВМ, который в итоге подпишет все свои подделки, включая два полотна якобы де Хооха (их – инициалами *P. D. H.),* снабдил своих «Вермееров» классической формулой-монограммой, и в трех случаях – но не в «Христе в Эммаусе» – добавил хвостик к *r.* Забавная деталь: хотя хронологический порядок картин Вермеера по большей части строится на догадках, признано, что делфтский мастер не пользовался подписью-монограммой вплоть до 1662 года, после чего уже не менял ее. Это, кстати, можно принять за свидетельство того, что ВМ отнюдь не желал выдавать своего «Христа в Эммаусе» за раннего Вермеера. Он, заметим, в противоположность ненавистному Бредиусу, считал, что предполагаемый «библейский» этап мастера – а значит, и картина «Христос в доме у Марфы и Марии» – был последним в его

творчестве.

Вермеер выполнял подпись очень тщательно, и ВМ был в равной степени аккуратен. Более того, с технической точки зрения воспроизвести подпись мастера было для него едва ли не самой сложной задачей из всех, потому что каждую отдельную букву нужно было нарисовать одним-единственным плавным движением кисти, неотрывно и без исправлений. Начав выводить подпись – после многочисленных и напряженных подготовительных упражнений, – он должен был сделать ее мгновенно. Пожалуй, ему было легче оттого, что его собственные инициалы были чудесным образом схожи с инициалами Вермеера. Взглянув на подпись ВМ того периода, когда он работал над подделками, нетрудно убедиться, что его манера выводить сочетания *ee* и букву *r* в слове *Meegeren* почти что идентична той, что мы видим в автографе Вермеера (зовите это как хотите: медиумическое овладение, идентификация, метаморфоза). Как бы там ни было, ВМ подписал «Христа в Эммаусе», выбрав форму *Meer* с прописной *I* над *M,* пользуясь смесью белил, охры, фенол-формальдегида, сиреневого масла и бензола.

Вслед за этим ВМ вновь принялся за обработку картины в электропечи, собственноручно изготовленной им для этой цели. После того как дверца была закрыта и термостат установлен на 105 градусов по Цельсию, ему оставалось лишь ждать в волнении добрых два часа, томиться ужасной мыслью о том, что его выдающийся шедевр будет непоправимо испорчен, и четыре года невообразимых трудов вылетят в трубу. В частности, он опасался, что не выдержат белила, и тогда пострадают скатерть и кувшин. Но когда он наконец вытащил картину из печи и рассмотрел ее при солнечном свете, то с огромным облегчением увидел: ничего страшного не произошло, и, более того, работа, на его взгляд, была просто-таки близка к совершенству. Цвета почти не изменились, краска полностью высохла, драгоценные кракелюры самого нижнего слоя первоначальной картины проявились там и сям на поверхности.

С трудом сдерживая охватившее его ликование, ВМ наложил на поверхность картины тонкий слой лака и дал ему высохнуть естественным путем, что вызвало образование новых кракелюров. Затем он свернул картину в рулон на цилиндре, смял ее и уверенно несколько раз провел большим пальцем по обратной стороне холста, чтобы добиться появления дополнительных кракелюров в тех (очень немногих) местах картины, где их еще не было. После чего принялся за рискованную операцию – покрытие всей сверкающей поверхности краски слоем туши, чтобы создать

эффект пыли и грязи в кракелюрах. Когда тушь высохла, он удалил ее с чрезвычайной аккуратностью вместе с лаком и снова наложил слой коричневатого лака, которому опять дал высохнуть.

Картинам XVII века почти никогда не удавалось избежать повреждений, и, как следствие, многие полотна той эпохи несут на себе следы вмешательства реставраторов. В случае с Вермеером легкорастворимые лаки, которые разделяют разные слои краски, сделали его картины очень уязвимыми: в ходе работ по очистке, более или менее неумело выполненных, неоднократно уничтожался тонкий слой краски на поверхности. В итоге лишь одиннадцать уцелевших работ делфтского мастера сохранились в приличном состоянии. Другие картины Вермеера были отреставрированы по-разному, в некоторых случаях – не однажды и чересчур грубо, из-за чего повреждались мягкие контуры, а первоначальные мазки стали куда менее различимы. Пример тому – хотя бы «Девушка с жемчужной сережкой», названная многими специалистами «северной Джокондой»: она перенесла столь многочисленные и сомнительные операции, что в итоге оказалась в жалком состоянии, довольно близком к полному уничтожению.

Зная об этой проблеме, ВМ в ряде мест на «Христе в Эммаусе» удалил верхний слой краски (а кое-где еще и нижележащие слои), а в одном месте – у основания безымянного пальца Христа – он даже проделал в картине дыру. Затем все это не слишком аккуратно и словно бы неумело отреставрировал; тем не менее следы реставрации ускользнут от внимания ученого такого уровня, как Бредиус, который определит картину как не имеющую «и намека на реставрацию, словно она только что покинула мастерскую художника». А вот после продажи полотна музею Бойманса вмешательство ВМ сочтут работой некомпетентного лица и вверят картину попечительству Люйтвилера, лучшего реставратора Роттердама. Как бы там ни было, закончив ложную реставрацию, ВМ отделил полотно от временного фанерного держателя и вновь натянул на старый подрамник, используя первоначальные гвозди и кожаные прокладки. Половина работы сделана – и «Христос в Эммаусе» готов к завершающей фазе плана.

Глава 12

В первую очередь необходимо было получить для «Христа в Эммаусе» свидетельство о подлинности от какого-нибудь признанного специалиста по Вермееру. Требовался всеми уважаемый эксперт, чьи авторитет и влияние убедили бы даже самых скептически настроенных и недоверчивых коллег. Подобрать идеального с этой точки зрения человека оказалось нетрудно: конечно же, на такую роль больше других подходил доктор Абрахам Бредиус. Помимо того, что мы уже о нем сказали, стоит добавить: если Вермеер возродился к новой жизни, то это заслуга именно Бредиуса, самого известного из всех знатоков голландской живописи XVII века. В период с 1870 по 1880 год французский эрудит по имени Анри Авар начал разыскивать – с помощью хранителя местных архивов Саутендама – сведения о Вермеере и его семье в записях рождений и смертей Старой и Новой церквей Делфта. Но только Бредиусу удалось с 1880 по 1920 год тщательно изучить нотариальные архивы Делфта и обнаружить ряд важных документов, относящихся к Вермееру.

Среди них был и первый документ – разумеется, после того, где засвидетельствовано его крещение, – в котором встречается имя художника. Речь идет об акте нотариуса Ранка, датированном 5 апреля 1653 года; из него следовало, что капитан Бартоломеус Меллинг и художник Леонард Брамер посетили его по просьбе Яна Рейнерзона (или же Яна Вермеера) и его невесты Катарины Болнес. Двое посетителей засвидетельствовали, что днем ранее Мария Тинс, мать Катарины, отказалась поставить свою подпись в документе, касающемся публикации объявлений о бракосочетании ее дочери и юного Вермеера, которому тогда было двадцать лет. Затем, однако же, она передумала и выразила свое согласие на их распространение.

Однако сам брачный контракт был утерян. В то время голландские архивы не предусматривали никакой системы каталогизации и классификации, и документы перемещались с обескураживающей легкостью. Тот же Бредиус без колебаний, словно речь шла о деле само собой разумеющемся и совершенно нормальном, уносил оригиналы к себе домой или в гостиницу, чтобы переписать их, и даже подчеркивал наиболее любопытные места синим карандашом.

Но, оставив в стороне вопросы методики, следует признать роль ученого в том, что Вермеера открыли заново: она, возможно, была даже значительнее роли самого Торе-Бюргера – ведь без педантичных и упорных разысканий Бредиуса в распоряжении

специалистов имелось бы совсем немного материала. Помимо прочего – и в первую очередь, – как мы знаем, ВМ остановил на нем свой выбор еще и потому, что Бредиус обнаружил «Христа в доме у Марфы и Марии» и всегда утверждал, будто должны существовать и другие «библейские» Вермееры. Так что он наверняка более чем благосклонно примет картину, подтверждающую его любимую теорию, равно как и делающую более убедительной до тех пор сомнительную принадлежность Вермееру полотна, обнаруженного в 1901 году, ведь у многих искусствоведов хватило смелости оспаривать принадлежность «Христа» кисти делфтского мастера. «Христос в Эммаусе» был именно тем шедевром, которого Бредиус ждал долгие годы и который он – уже переступив порог старости – почти не надеялся отыскать. Поэтому он, по всей вероятности, увидит в чудесной находке божественный дар, не говоря уже о том, что она будет символизировать достойное завершение блестящей академической карьеры.

Бредиус был скорее историком искусства, нежели критиком, но мы знаем, что его слово было законом в Голландии по меньшей мере пятьдесят лет. Пару раз и ему случалось допустить промахи при определении авторства, но это расценивалось как простительные недоразумения, и о них сразу же забывали. Так что свидетельство о подлинности, подписанное Бредиусом, имело бы огромное значение для продажи «Христа в Эммаусе». Так или иначе, но учитывая, что одной из первостепенных целей всего плана ВМ стало именно одурачить и дискредитировать экспертов, трудно было подобрать более удачную мишень. Помимо всего прочего, Бредиус слыл старинным и заклятым врагом ВМ: он раз за разом в пух и прах разносил его работы, и ВМ – отнюдь не безосновательно – считал Бредиуса одним из главных виновников своей несостоявшейся карьеры живописца. Бредиус был уже очень стар (восемьдесят три года) и почти слеп. По странному совпадению, он также нашел место для уединения на Лазурном берегу, в Монако, – то есть в нескольких километрах от Рокбрюна.

ВМ не сомневался, что Бредиус прекрасно помнит о нем. И вследствие резкой антипатии, вспыхнувшей между ними когда-то, не решился явиться к нему собственной персоной, да и вообще каким-либо образом дать понять, что имеет отношение к делу. Поэтому он нуждался в посреднике, который пользуется безупречной репутацией в обществе и чья добросовестность вне подозрений. Такой человек, следовательно, исполнил бы в той или иной степени роль гаранта. В Голландии узы дружбы связывали ВМ с доктором Г. А. Бооном, членом парламента, адвокатом и любителем искусства. Узнав, что тот проводит

отпуск в Париже, ВМ сел на поезд и отправился туда, захватив с собой «Христа в Эммаусе».

Разумеется, он приготовил занимательную легенду, объясняющую загадочное происхождение картины. Встретившись с Бооном, он сообщил ему, будто получил ее от одной своей приятельницы, некой Мавреке, принадлежащей к старинной голландской семье. Несколько десятилетий назад Мавреке покинула фамильный замок в Вестланде и перебралась в Италию, прихватив с собой и коллекцию, в которой представлены ни много ни мало как сто шестьдесят два старых мастера, в том числе работы Рембрандта, Хальса, Эль Греко и Хольбейна. После смерти отца коллекция якобы была поделена между Мавреке и ее пожилым двоюродным братом по имени Жермен. Мавреке обитала в окрестностях Комо, но часто бывала на Лазурном берегу. Дочь ее жила в Страсбурге, а кузен – где-то на французском юге. Мавреке хотела уехать из Италии и поручила ВМ продать несколько картин. Осмотрев их, ВМ выделил одну: по его мнению, речь шла о самом настоящем Вермеере. Поскольку фашистское правительство препятствовало вывозу ценных произведений искусства из Италии, Мавреке воспользовалась контрабандным путем, и таким образом картина попала в Париж. Теперь дама желала получить документ, подтверждающий подлинность полотна, и доктор Бредиус был бы самым подходящим для этой цели человеком, но по очевидным причинам ВМ не мог обратиться к нему лично. Если картина окажется подлинной, она будет стоить не меньше сотни тысяч фунтов. Готов ли Боон вступить в контакт с доктором Бредиусом при условии, что ему причиталась бы соответствующая доля от продажи? Не следует сбрасывать со счета и то, что, согласившись, Боон совершит воистину патриотичный поступок, ибо с его помощью голландский шедевр, национальное достояние, будет вырван из рук фашистов.

Убедившись, что Боон вполне склонен к сотрудничеству, ВМ порекомендовал ему не рассказывать Бредиусу историю Мавреке и не упоминать о контрабандном вывозе картины из Италии. Вместо этого лучше назваться юридическим представителем дочери и законной наследницы таинственного и анонимного французского дельца, недавно ушедшего из жизни, который был женат на голландке (ныне также покойной): сорок лет назад он перевез в замок, расположенный на юге, из своего особняка в Вестланде огромное количество картин. Якобы клиентка Боона сейчас находится в затруднительном положении, нуждается в деньгах и обратилась к нему за консультацией, решив продать нескольких работ, по правде говоря, не слишком интересных, за

исключением, пожалуй, одной. Боон должен подчеркнуть, что случайно наткнулся на эту необычную картину – в спальне, которой долго не пользовались. Картину засунул в шкаф отец клиентки, потому что она ему никогда не нравилась. Эта версия объясняла бы, почему никто из гостей не обратил внимания на хранящийся в замке шедевр, к тому же еще и подписанный. И вот Боон, как следовало далее из выработанной ВМ версии, внимательно изучил полотно и убедился, что речь идет о Вермеере. Его клиентка согласилась отдать картину на экспертизу специалисту, но пожелала, чтобы печальные обстоятельства, вынуждавшие ее избавиться от части семейного имущества, оставались в тайне, и поэтому требовала полной конфиденциальности.

Впечатленный осмотром «Христа в Эммаусе», которого ВМ к тому же не преминул расхвалить, Боон – вероятно, также из патриотических побуждений, ибо был уверен, будто на самом деле действует против фашистов, – согласился рассказать Бредиусу целый ворох причудливых небылиц (сам Боон продолжал верить, что настоящая история – про Мавреке). 30 августа 1937 года он написал Бредиусу, прося о встрече в Монако. Искусствовед дал согласие. Несколькими днями позже Боон появился у него дома и открыл упаковочный ящик, в котором находился предполагаемый Вермеер. Когда Бредиус увидел полотно, его охватило чувство еще более сильное, нежели то, что он испытал, впервые обратив взгляд на «Христа в доме у Марфы и Марии». Но как он знал, нельзя довольствоваться таким поверхностным знакомством, хотя многое и так было ему ясно, и попросил Боона оставить картину на пару дней, чтобы тщательно и без спешки ее изучить.

Именно в эти два дня решалась судьба ВМ и его сложной и хитроумной махинации. Если бы Бредиус выказал хотя бы малейшее сомнение относительно подлинности картины, четыре года тяжкого труда пропали бы даром. Новость о том, что «Христос в Эммаусе» «плохо пахнет» (пользуясь термином из жаргона антикваров), распространилась бы с молниеносной быстротой, и ВМ пришлось бы распрощаться со своим изощренным планом. Но Бредиус, даже будучи уже полуслепым, прежде всего отметил, что деревянная основа, обратная сторона картины, гвозди и даже кожаные полоски – совершенно точно подлинные. Затем он выделил ряд таких определяющих для картины аспектов, как тема, композиция, мазки, техника. Сначала его очень впечатлила техника пуантилье, в которой был выполнен хлеб. После чего на одну за другой он стал попадаться на все те приманки, что ВМ для него приготовил: религиозная тематика,

сюжет в духе Караваджо, фигуры людей почти в натуральную величину, ученик, скопированный с «Астронома», подпись. По колориту это был чистый Вермеер: синий ультрамарин, оранжевый – и до того совершенные кракелюры, что они не вызывали ни малейшего подозрения. Относительно недолго поработав с картиной, Бредиус посчитал, что ее подлинность не вызывает сомнений, и занялся теми революционными перспективами, которые удивительная находка открывала перед исследователями творчества Вермеера. На следующий день старый искусствовед вновь вызвал к себе Боона и поделился с ним своим восторгом. Он попросил разрешения сделать с нее фотографии. Затем Бредиус выписал на обороте какой-то гравюры гарантийный сертификат и поставил свою подпись.

Эта славная работа Вермеера, великого Вермеера Дельфтского, возникла – слава Богу! – из мрака, в котором она томилась долгие годы, безупречная, словно только что покинула мастерскую художника. Тема почти уникальна для творчества этого мастера; такой глубины чувств, которые льются с картины, не найти ни в одной другой его работе. Было по-настоящему трудно сдержать эмоции, когда мне впервые показали этот шедевр, и то же самое, я уверен, испытают те, кому выпадет счастье созерцать его. Композиция, экспрессия, цвет – все сплавлено воедино, создавая синтез высочайшего искусства, великолепнейшей красоты.

Бредиус, сентябрь 1937 года.

Глава 13

В конце сентября 1937 года доктор Боон вернулся в Париж и передал «Христа в Эммаусе» на хранение в банк «Лионский кредит». Здесь 4 октября его осмотрел доверенный человек самого известного торговца произведениями искусства, Дювина, который день спустя отправил в нью-йоркский офис срочную телеграмму: «ВИДЕЛ СЕГОДНЯ В БАНКЕ БОЛЬШОГО ВЕРМЕЕРА ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО ЧЕТЫРЕ НА ТРИ ФУТА УЖИН ХРИСТА В ЭММАУСЕ ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ ЧАСТНАЯ СЕМЬЯ СЕРТИФИКАТ БРЕДИУСА КОТОРЫЙ ПИШЕТ СТАТЬЮ В НОЯБРЬСКИЙ БЕРЛИНГТОН МЭГЭЗИН ТЧК ЦЕНА ДЕВЯТЬ ТЫСЯЧ ФУНТОВ ТЧК КАРТИНА ПОДДЕЛКА САМОГО ДУРНОГО КАЧЕСТВА ТЧК». Через несколько месяцев, на фоне всеобщего воодушевления, вызванного новым Вермеером, выставленным в музее Бойманса, этот уничижительный отзыв был забыт. Однако тогда слух мгновенно распространился среди парижских антикваров. «Христу в Эммаусе» дали свои оценки многие и многие эксперты, но никто не изъявил желания его купить. Растущую тревогу ВМ развеяло появление спасительной статьи, написанной Абрахамом Бредиусом для «Берлингтон мэгэзин». Как и предполагалось, статья наделала шуму, несмотря на то, что сопровождалась она отвратительной фотографией картины.

> *Самый чудесный момент в жизни любителя искусства – неожиданно столкнуться с неизвестным шедевром великого мастера, целым и невредимым, на первоначальном холсте и без следов реставрации, словно он только что покинул мастерскую художника. Это как раз тот случай, когда чудесная подпись I. V. Meer и пуантилье на хлебе, который Христос собирается благословить, не потребовались бы, чтобы убедить нас: перед нами шедевр – я бы даже сказал, тот самый шедевр Йоханнеса Вермеера Делфтского, и кроме того, одно из его самых впечатляющих творений, сильно отличающееся от всех прочих картин мастера, и все же – безусловно и несомненно, это его творение. Тема – Христос с учениками в Эммаусе, цвета великолепны – и характерны: Христос в изумительном синем; ученик слева, чьего лица почти не видно, в прекрасном сером; другой ученик в желтом – и это действительно желтый знаменитого дрезденского Вермеера («Девушка, читающая письмо перед окном». – Прим. автора), но смягченный, словно*

присмиревший, дабы вступить в совершенную гармонию с другими цветами. Служанка одета в темно-коричневый и темно-серый тона; выражение ее лица чудесно. Вообще экспрессия – самое необычайное свойство этой картины. Исключительно лицо Христа, спокойное и грустное, в то время как Он думает о всех тех страданиях, которые Он, Сын Божий, должен был вынести за Свою жизнь на этой земле, но оно исполнено и доброты тоже. Есть что-то в Его лице, что напоминает мне знаменитый этюд в миланской пинакотеке Брера, считавшийся наброском Леонардо для Христа из «Тайной вечери». Иисус собирается преломить хлеб, и в этот миг, как повествует Новый Завет, глаза учеников наконец открываются, и они узнают Христа, воскресшего из мертвых и сидящего рядом с ними. Ученик, изображенный в профиль, смотрит на Христа, и мы видим его молчаливое благоговение, смешанное с изумлением. Ни на какой другой картине великого делфтского мастера мы не найдем такого благородного и человечного чувства, такого глубокого понимания библейской притчи и все это – действительно превосходное искусство. Что же касается того периода, когда Вермеер написал этот шедевр, думаю, его следует отнести к юношескому этапу творчества – приблизительно к тому же времени (может быть, немного позже), что и эдинбургского «Христа в доме у Марфы и Марии». Фотография способна дать лишь самое бледное представление об изумительном сиянии – эффекте, производимом редкой комбинацией цветов на великолепной картине, созданной одним из величайших художников голландской школы.

Убежденный свидетельством такого признанного авторитета, как Бредиус, проворный эмиссар ВМ, доктор Боон, вступил в контакт с самыми влиятельными людьми из мира искусства в Роттердаме и Амстердаме. Демонстрируя «Христа в Эммаусе» этим могущественным лицам, Боон делал упор на очень точную, простую и действенную мысль: национальное сокровище должно быть в самое ближайшее время возвращено на родину. Как и надеялся ВМ, Боону весьма быстро удалось найти благородных людей, готовых объявить о своем полном согласии подключиться к делу. Среди значительных личностей, с которыми он связался, был и доктор Ханемма, директор музея Бойманса: незадолго до этого (как мы уже вспоминали) он сумел организовать большую выставку Вермеера. Но был еще и Д. А. Хогендейк, самый

авторитетный и уважаемый антиквар во всей Голландии. Последний убедил богатого промышленника В. ван дер Ворма заплатить большую часть запрошенной цены – 520 тысяч гульденов. Остальное брали на себя Общество Рембрандта – согласно единодушному решению всех его членов – и несколько частных лиц, в том числе все тот же Бредиус.

К концу декабря этот разнородный пул приобретателей уже передал «Христа в Эммаусе» музею Бойманса. Однако, прежде чем показать картину публике, ее нужно было очистить, отреставрировать и вставить в раму. Работу поручили Люйтвилеру, старейшему реставратору Роттердама, который решил подвести новый холст – старинный же был передан на хранение на музейный склад. Люйтвилер подправил результаты неловкой реставрации ВМ и наложил новый слой лака, затем подвел новый холст и вставил работу в изящную раму. Теперь «Христос в Эммаусе» был готов стать предметом восхищения для всего мира.

В начале 1938 года ВМ оставил Йо в Рокбрюне и вернулся на время в Голландию, чтобы на месте проследить за продажей «Христа в Эммаусе». Удостоверившись в успехе предприятия, он не захотел упустить заманчивую возможность пойти в музей Бойманса и полюбоваться новым Вермеером, который вызывал восторг у искусствоведов и публики, стекавшейся посмотреть на него. Картина, экспонированная по случаю большой выставки, организованной музеем в честь юбилея королевы Нидерландов Вильгельмины, занимала почетное место в главном зале; внушительной толщины канат не давал толпе слишком близко подойти к шедевру, чтобы свести до минимума риск его повреждения. ВМ вооружился терпением и смирился с необходимостью более получаса толкаться среди возбужденных зрителей. Наконец, желая в полной мере вкусить радость своего триумфа, он попытался подлезть под канат, чтобы с более близкого расстояния рассмотреть те части картины, которые Люйтвилер почистил и отреставрировал. Тут же свирепый смотритель в униформе резким тоном приказал ему вернуться назад.

ВМ сделал вид, что подчиняется, но на самом деле не двинулся с места, продолжая рассматривать картину. Рядом с ним стоял друг детства, которому ВМ, оглядев полотно за несколько секунд, с апломбом заявил, что этот новый Вермеер – подделка. Именно так, *подделка* – и довольно низкопробная. Мало того, сам он, конечно, сумел бы выполнить ее гораздо, гораздо лучше. «Это подделка», – громко повторил ВМ, в то время как друг, равно как и окружавшие их многочисленные посетители,

недоуменно уставились на него. ВМ не унимался: по его мнению, никаких «библейских» Вермееров вообще не существует, кроме того, картину не исследовали должным образом, мазок и композиция – ниже всякой критики. Тогда толпа посетителей стала обзывать ВМ сумасшедшим и наглецом. А старый друг, негодуя, воскликнул, что обвинения ВМ абсурдны и беспочвенны. Он с таким пылом доказывал свою точку зрения, что в конце концов ВМ был вынужден согласиться с ней. «Ладно, ладно, – великодушно признал он. – Кто знает, может, эта грубая подделка *и вправду Вермеер».*

Несколько месяцев спустя триумф ВМ достиг своей высшей точки. Главные знатоки Вермеера все как один засвидетельствовали подлинность картины, и она в итоге была продана за значительную сумму в один из крупнейших голландских музеев. Среди работ, представленных на выставке в музее Бойманса, «Христос в Эммаусе» намного опередил прочие по количеству одобрительных отзывов со стороны как критики, так и публики. Оцененная выше, чем великолепные работы Рембрандта, Хальса и Грюневальда, картина была названа «духовным ядром экспозиции» и воспроизводилась на самом видном месте в самых авторитетных газетах мира. «Христос в Эммаусе» был принят гораздо лучше любого Рембрандта и казался единственной религиозной картиной XVII века, способной тронуть людей века XX. Благодаря своему бесподобному квиетизму, который, казалось, не представляет из себя ничего сверхъестественного или чудесного, она являла собой образное воплощение глубоко человеческой, внутренней духовности: религиозный идеал XX века. Стоит ли удивляться, что находка «важнейшего шедевра Вермеера» получила такой резонанс, была названа «открытием века» и превозносилась в ликующих тонах на страницах специализированных журналов, возглавляемых злейшими врагами ВМ.

Доведя месть до конца, обманув и поставив в нелепое положение своих невежественных гонителей, ВМ подошел к тому моменту, когда надлежало сбродить маску. Извлечь доказательства и прокричать всему свету, что это именно он, Хан ван Меегерен, неудачник, изгой, аутсайдер, консерватор, беспокойный и невротичный бунтовщик, оказался выдающимся художником – назло тем, кто не желал признавать в нем гения. Но ничего подобного он не сделал. Он, разумеется, промолчал, не проронил ни звука, даже не стал приводить в действие заключительную часть плана, который так тщательно продумал. Он, интеллектуал-идеалист, который с достойной восхищения страстью пожертвовал несколько лет жизни и многое поставил на

кон ради того, чтобы признали его талант, решил утаить истину. Он свернул свой вдохновенный план, которому до сих пор следовал с маниакальной одержимостью, и отказался от ни с чем не сравнимого удовольствия выставить на всеобщее посмешище виновников краха его карьеры живописца. Не остановила его и мысль о том, что, сохранив тайну, он, конечно же, бесповоротно лишает себя надежды на славу (пусть и в качестве фальсификатора). Очевидно было и другое: теперь он не сможет продемонстрировать всему миру, как нехитрое мастерство такого пачкуна, как он, при определенных обстоятельствах было вознесено до уровня неповторимого Вермеера. Он ограничился тем, что положил в карман две трети от 520 тысяч гульденов, уплаченных покупателями за «Христа в Эммаусе», – остаток разделили между собой Боон и Хогендейк.

Внезапно разбогатев, ВМ, который почти полжизни перебивался случайными заработками, решил насладиться вновь обретенным состоянием. Он как-то вдруг сразу утратил всякое желание явить миру свою тайную личину фальсификатора и тем самым распрощаться с многообещающими финансовыми перспективами. Теперь, когда он стал богат, ему захотелось тратить деньги. По дороге домой на Лазурный берег ВМ позволил себе покутить и развлечься на полную катушку после нескольких лет уединения. Он остановился на неделю в Париже и провел ее со шведской балериной, с коей познакомился в ночном ресторане на Елисейских Полях. Он покупал роскошные подарки девушке с пышными формами и некоторым ее нахальным подругам. Не поскупился и на презенты для Ио, своей изысканной, суровой и требовательной жены, которая с похвальным терпением ждала его в Рокбрюне и мысли о которой порой терзали его совесть. Добравшись наконец до Лазурного берега, он сочинил пару занимательных историй, чтобы объяснить, откуда вдруг появилась у него такая куча денег, ведь все сразу заметили, как переменилась жизнь ВМ: он ходил по ресторанам, возил Йо за покупками в Ниццу и Монтекарло, проводил ночи в казино, проигрывая немалые суммы в рулетку.

Жене своей он сказал, что среди малоценных картин, вывезенных из Италии с остановкой на вилле «Примавера» и принадлежавших неизвестному итальянскому продавцу, который хотел переправить их во Францию, – он обнаружил «Христа в Эммаусе». Невероятный подарок судьбы: Ян Вермеер Делфтский, погребенный под грудой лишенной всякого интереса мазни. Конечно же, обстоятельства дела должны храниться в тайне: если фашистские власти узнают, что столь ценный шедевр был вывезен нелегально, у продавца будут весьма серьезные неприятности –

даже если он заявит в свое оправдание, будто и не знал вовсе, что «Христос в Эммаусе» принадлежит кисти Вермеера. Всем остальным ВМ поведал – и банальному объяснению люди охотно поверили, хотя это и может показаться почти что невероятным, – будто он выиграл главный приз в национальной лотерее.

Прибегая к столь бесхитростным уловкам, ВМ исходил из того, что, как отлично знали его близкие и друзья, он каждую неделю покупал по лотерейному билету. И действительно они ни на секунду не усомнились в его словах. Еще и потому, что выигравший подобный приз преспокойно мог получить деньги в каком угодно французском банке – чтобы событие не обрело огласки и не привлекло внимание сотрудников полиции, которым ВМ к тому же был хорошо известен, ибо однажды он по ошибке попал под подозрение, когда расследовалось убийство некой девушки. Впрочем, если не считать некоторых чудаковатых привычек, нашумевшего обвинения в убийстве, периодического нарушения тишины в ночное время и злоупотреблений спиртным – крайностей, художнику вполне простительных, – ВМ никогда не обращал на себя внимания блюстителей порядка. Так что в Рокбрюне продолжали говорить о господине ван Меегерене как об удачливом малом, для которого, на его счастье, сбылось одно из самых распространенных среди простых смертных желаний.

В те два года, что последовали за продажей «Христа в Эммаусе», то есть в 1938 и 1939 годах, ВМ сосредоточился на создании двух подделок, которые собирался выдать за картины де Хооха: «Интерьер с пьющими» и «Интерьер с играющими в карты». Последняя имела много общего с «Голландским интерьером», принадлежность которого де Хооху считалась совершенно точно установленной; он выставлялся в нью-йоркском музее Метрополитен: большое окно с открытыми деревянными ставнями в левой части картины, балки на потолке, карта на дальней стене. Сходство настолько подчеркнуто, что заставляет задуматься, уж не копия ли это. Только девушка, которая у де Хооха стоит за столом, на подделке ВМ сидит на первом плане справа. Кроме того, ВМ добавил открытую дверь в правой части композиции – она служит как бы рамой для служанки, занятой работой; в глубине комнаты видно окошко. Сцена похожа на ту, что представлена на подлинном «Интерьере с играющими в карты» де Хооха, хранящемся в Бекингемском дворце. Именно эта картина послужила образцом для подделки 1938 года – «Интерьера с пьющими», – выполненной с поразительным техническим мастерством: на холст было наложено целых шесть слоев краски; на нем также изображены как подлинная карта XVII века, послужившая моделью для ВМ, так и кувшин – опять же XVII

века, – которому суждено было стать фирменным знаком ВМ (оба предмета несколько лет спустя удалось обнаружить в его мастерской в Ницце).

Чтобы продать де Хооха, ВМ снова обратился к доктору Боону, сказав ему, что речь идет еще об одном экземпляре коллекции, контрабандно вывезенной из Италии и принадлежащей загадочной Мавреке. Боон связался с известным торговцем Питером де Буром (не имевшим никакого отношения к Карелу, бывшему мужу Йо Орлеманс). Тот предложил де Хооха Даниэлю Георгу ван Бойнингену, богатейшему судовладельцу из Роттердама, щедрому меценату и владельцу самой обширной во всей Голландии коллекции старых мастеров. Ван Бойнинген приобрел «Интерьер с пьющими» за 220 тысяч гульденов, узаконив таким образом – благодаря своему неоспоримому авторитету – ее принадлежность де Хооху.

Между тем в июле 1938 года, когда истек договор аренды на виллу «Примавера», ВМ и Ио покинули Рокбрюн и перебрались в Ниццу. Они, так сказать, перешли от весны к лету.[14] ВМ купил, заплатив наличными, виллу «Эстате», большой красивый особняк в престижном квартале Арен Симье,[15] одно время очень модном, именем своим обязанном самым впечатляющим во всей Ницце римским руинам. Над кварталом господствовала узнаваемая громада отеля «Регина»; он находился в верхней части Ниццы, в предгорьях Приморских Альп, и был застроен комфортабельными виллами с видом на море и на город. Вилла «Эстате», избранная ВМ в качестве резиденции, поражала своим великолепием: выстроенная из мрамора, она была окружена обширным участком с виноградниками, роскошными розариями и оливковыми деревьями. В доме было двенадцать спален, пять гостиных на первом этаже – очень светлых, с окнами на юг, – а также музыкальный салон и библиотека, которую ВМ превратил в студию и лабораторию. Ио могла наконец найти применение своему утонченному вкусу (и деньгам мужа) и не считалась с расходами, чтобы обставить прекрасное жилище старинной мебелью и весьма ценными украшениями. Добавим, что по стенам она развесила картины ВМ. Элегантная супружеская чета сразу снискала расположение соседей, устроив ряд памятных приемов по случаю новоселья.

Когда со всеми сложностями, связанными с переселением, было покончено, ВМ обнаружил, что истратил две трети из тех денег, что заработал на «Христе в Эммаусе». Он приобрел виллу «Эстате» за относительно умеренную сумму: она была непомерно большой, и ее было трудно содержать, поэтому агентство недвижимости, занимавшееся продажей, отчаявшись найти

покупателя, решило значительно снизить цену. Йо выступила в роли архитектора и дизайнера интерьеров, правда, продемонстрировала некоторую склонность к гигантомании, хотя нельзя не признать, что результат превзошел любые ожидания. Сделав элементарные подсчеты, ВМ понял, что он еще максимум год может покрывать расходы, связанные с поддержанием королевского образа жизни, к которому они с женой уже пристрастились. *Пристрастились* – самое точное здесь слово, поскольку супруги ВМ (помимо того, что потребляли спиртное со все возраставшим усердием) увлеклись морфием. В любом случае за это время ВМ рассчитывал продать «Интерьер с пьющими» (что, как мы уже видели, случилось годом позже). К тому же помимо де Хооха он мечтал в ближайшее время создать нечто иное – более яркое и значительное. Прежнее навязчивое желание вернулось: настал момент снова померяться силами с Вермеером.

Глава 14

В июле 1939 года доктору Боону, излюбленному посреднику ВМ, было доставлено от него письмо. В нем сообщалось, что ВМ удалось сделать еще одно громкое открытие: речь шла о большой картине, изображающей Тайную вечерю – с подписью Вермеера. Письмо датировалось так: «2 июля, ночь понедельника» (забавно, что 2 июля 1939 года никак не могло быть понедельником и даже вторником, если уж на то пошло).

Мой дорогой друг. На прошлой неделе Мавреке появилась у нас с письмами своей сестры, одно из которых – огромной важности. Там написано, что кузен Мавреке, Жермен, живущий в замке на юге, хочет повидаться с ней, потому что он тяжело болен и по сути находится при смерти (ему восемьдесят шесть лет); Мавреке – одна из его наследниц. Сестра пишет также, что видела фотографию «Христа в Эммаусе» и хотела продать что-то еще из своей коллекции. Вдобавок она вспомнила, что видела у Жермена, коллекция которого имеет то же происхождение, что и ее собственная, картину на библейский сюжет, очень похожую на «Эммаус», но гораздо больших размеров и со множеством святых. Я отправился на место с Мавреке; мы провели два дня в поисках, но не нашли никаких святых – только гораздо более новые картины, – пока один из слуг не сказал нам, что на чердаке лежат несколько свернутых в рулон полотен. Там мы с Мавреке обнаружили чудесную и очень значительную картину. Это «Тайная вечеря», написанная Вермеером, но она гораздо больше и красивее той его работы, что сейчас выставлена в роттердамском музее Бойманса. Композиция волнующая, исполненная драматизма и благочестия, еще более возвышенная, чем на всех прочих более ранних картинах мастера. Речь предположительно идет о последней его работе, и она подписана. Размеры: 2,70 *на* 1,50 *метра . Свернув холст, мы с Мавреке отправились прогуляться в горы, смеясь, как два идиота. Что делать? Мне кажется почти невозможным продать подобное полотно, хотя оно, можно сказать, в идеальном состоянии: под него не подводили новой основы, оно не повреждено, нет ни подрамника, ни рамы. Оно изображает Христа невероятно страдающим, святого Иоанна – мечтательно-*

грустным, Петра… – нет, совершенно невозможно описать симфонию чувств, которые выражает этот чудесный персонаж, никогда прежде никто не запечатлел его с такой убедительностью – ни Леонардо, ни Рембрандт, ни Веласкес, ни какой-либо другой мастер, бравшийся за «Тайную вечерю».

Написав письмо Боону, ВМ через несколько недель покинул Ниццу, чтобы вместе с Ио вновь посетить Голландию и, быть может, лично проследить за продажей «Тайной вечери». Они, конечно же, намеревались вернуться в Ниццу очень скоро, поэтому почти ничего не взяли с собой и даже не попытались сдать или продать виллу «Эстате», которой суждено было пустовать (там они оставили только сторожа) вплоть до того момента, когда итальянские военные после падения Франции заняли ее, чтобы использовать как штаб-квартиру. Однако война нарушила планы ван Меегерена: она застала их с женой в Голландии и к тому же продлилась дольше, чем можно было предполагать. Никто тогда еще не слышал о *блицкриге,* но если бы в момент отъезда из Ниццы ВМ предвидел, что Францию захватят немцы, да и сама Голландия будет оккупирована, он бы, наверное, никогда не покинул свою виллу.

По прибытии в Амстердам ВМ и Йо поселились в гостинице. Затем, в начале 1940-го, они решили дождаться конца войны в Голландии. На оставшиеся деньги они купили потрясающе красивый загородный дом в местечке Ларен. Из-за финансовых затруднений ВМ тем более не терпелось вернуться к работе, но по очевидным причинам он не смог привезти с собой огромную печь, которой пользовался в Ницце, чтобы искусственно состарить картины. Хуже того, он уничтожил ее, не желая оставлять столь недвусмысленные улики на время своего отсутствия, хотя и полагал, что оно в любом случае надолго не затянется. Как бы там ни было, он быстро соорудил новую печь и проверил ее эффективность, работая над маленькой «Головой Христа», нужной ему к тому же, чтобы испробовать материалы и новое техническое оборудование. Получившаяся картина – несложная по структуре, поскольку ВМ ограничился наложением лишь трех слоев краски – выглядела очень добротно.

Завершив этот важнейший эксперимент, ВМ вновь принялся за работу над «Тайной вечерей», которая согласно его планам должна была стать самой амбициозной подделкой – еще и потому, что предполагала решение очень непростой проблемы: изобразить целых тринадцать фигур вокруг стола. Он задумал

строго геометрическую композицию: четыре апостола будут стоять – двое слева и двое справа от стола, еще двое будут сидеть – по обе стороны от Христа, двое – перед столом и двое оставшихся – напротив Христа. Но картина все равно выглядела перенаселенной персонажами. Кроме того, с чисто технической точки зрения ВМ продемонстрировал полное презрение к экспертам и в то же время – развившуюся у него абсолютную уверенность в себе, а также заметный отход от своих былых перфекционистских стандартов. Он не стал удалять обширные участки краски с первоначальной картины. Зато, формируя структуру полотна, ВМ был скрупулезен и аккуратен, как всегда: на два первоначальных слоя краски он наложил еще три и затем добавил четвертый – серый, состоявший из белил, гипса и масла. Поверх него – еще один, черноватый, и наконец – белесый, после чего покрыл поверхность тушью.

Теперь «Тайную вечерю» уже можно было выставлять на продажу вместе с «Головой Христа» и «Интерьером с играющими в карты» де Хооха. Каким бы невероятным и удивительным это ни казалось, три подделки нашли своих хозяев за шесть месяцев, пройдя через руки того же самого посредника и того же самого продавца; к тому же две из них были приобретены одним покупателем. Посредником ВМ, однако, был уже не доктор Боон, покинувший Европу, чтобы спастись от наступавших нацистов: его место занял агент по недвижимости Стрейбис. Уроженец Апельдорна, городка в окрестностях Девентера, он с детства знал ВМ и выказал сильное желание сотрудничать с ним, когда ВМ предложил ему это и заверил, что речь пойдет об огромных суммах. ВМ сказал Стрейбису, что купил некоторое количество картин у представителя старинного голландского рода из Гааги, члены которого находились в очень стесненном финансовом положении. Осмотрев картины, ВМ якобы увидел, что среди них есть несколько определенно ценных, и при перепродаже они принесут гораздо больше денег, чем ему надо за них заплатить. Как ВМ объяснил Стрейбису, сам он не хочет открыто участвовать в процессе продажи, и привел агенту по недвижимости те же аргументы, которыми потчевал доктора Боона. Короче говоря, картины могли стоить несколько миллионов гульденов. Если бы Стрейбис согласился заняться продажей, не называя имени ВМ, тот мог бы обещать ему шесть процентов от прибыли.

До сей поры агент по недвижимости Стрейбис честно занимался своим делом и вел жизнь добропорядочного буржуа. Он никогда не интересовался живописью, ничего не знал об искусстве и уж сам-то никогда бы не повесил у себя на стену картины вроде тех, что ВМ предлагал ему продать, выступив в

роли посредника. Однако перспективы были столь заманчивы, что он с трудом верил своим ушам. Первой картиной, которую ВМ показал ему, была «Голова Христа». Он посоветовал Стрейбису просить за нее у антиквара Хогендейка (уже участвовавшего в продаже «Христа в Эммаусе») полмиллиона гульденов. Сумма показалась Стрейбису столь абсурдной и несообразной, что он едва нашел в себе смелость сделать Хогендейку это, на его взгляд, нелепое и даже оскорбительное предложение. Но Хогендейк, к непомерному удивлению агента по недвижимости, клюнул: едва увидев «Голову Христа», он тут же вспомнил «Христа в Эммаусе» (что соответствовало плану ВМ) и, кроме того, принял ее за этюд к еще неизвестному (во всяком случае, не обнаруженному) шедевру. Когда Хогендейк поинтересовался у Стрейбиса, откуда у него картина, тот осмотрительно ответил, что владелец желает сохранить анонимность, поскольку ему не хочется, чтобы всем стало известно, как он избавляется от семейного наследия. Хогендейк поспешил предложить картину ван Бойнингену (уже купившему «Интерьер с пьющими» де Хооха). Тот выложил 475 тысяч гульденов, Хогендейк заработал 75 тысяч, Стрейбис, по всей вероятности, взял себе шестую часть оставшейся суммы, и, наконец, ВМ получил со сделки примерно 330 тысяч гульденов.

Около месяца спустя Стрейбис вновь навестил Хогендейка и рассказал ему, что владелец той же самой коллекции поручил ему продать большую картину Вермеера – «Голова Христа» была лишь подготовительным наброском к ней. Совпадение могло, конечно, вызвать подозрения, но у Хогендейка – который вообще-то и сам надеялся, что именно такая картина возникнет из небытия, – едва он взглянул на «Тайную вечерю», родилось ощущение, что он имеет дело с настоящим шедевром. Он немедленно снова связался с ван Бойнингеном, под большим секретом показал ему картину и назвал цену в 2 миллиона гульденов. Судовладелец был человеком чрезвычайно состоятельным, но вот так сразу выложить столь внушительную сумму – это и для него было делом нешуточным. Однако, когда Хогендейк будто невзначай намекнул на то, что шедевр может попасть в руки нацистов, переговоры пошли активнее; в конце концов, устав торговаться, ван Бойнинген сказал, что заплатит 1 600 000 гульденов, но уступит Хогендейку несколько работ из своей коллекции, в том числе и ту самую «Голову Христа», которую только что приобрел при его же посредстве.

Три месяца спустя ВМ рассказал Стрейбису об «Интерьере с пьющими» де Хооха. Стрейбис снова направился в магазин Хогендейка. На сей раз антиквар не задал агенту по недвижимости ни одного вопроса относительно происхождения

картины: он счел само собой разумеющимся, что она вышла из хорошо известной неисчерпаемой коллекции, принадлежащей неведомой «старинной голландской семье». Поскольку ван Бойнинген был выжат, как лимон, до последней капли, Хогендейк обратился к ван дер Ворму. И финансисту, заплатившему большую часть суммы, запрошенной за «Христа в Эммаусе», не показалось чем-то из ряда вон выходящим выложить 219 тысяч гульденов за этого характернейшего де Хооха, к тому же картине придавала еще большую ценность имевшаяся на ней подпись мастера.

За несколько месяцев, благодаря доверчивости ван Бойнингена и ван дер Ворма, ВМ в пятьдесят два года стал чрезвычайно богатым человеком – но и Хогендейк со Стрейбисом, в общем, тоже неплохо заработали. Получив наличными две трети от суммы в 2 300 000 гульденов, уплаченных за «Голову Христа», «Тайную вечерю» и де Хооха, ВМ мог бы удалиться от публичной жизни и до конца своих дней нежиться в самой невероятной роскоши – тем более что с каждой новой подделкой, которую он пытался продать, риск быть раскрытым только возрастал. В те годы ВМ, конечно же, ни в чем себе не отказывал и старался получать от жизни всяческие удовольствия. Он тратил огромные суммы на развлечения для своей жены и многочисленной толпы друзей, устраивал шумные праздники у себя на вилле или в любимых злачных местах. Он оказался в центре кружка художников и интеллектуалов, который собирался в Ларене почти каждую ночь, ведя нескончаемые споры об искусстве и перемежая их песнями, танцами и возлияниями.

Однако же именно в тот момент, когда невероятно удачное стечение обстоятельств, казалось, подталкивало его к тому, чтобы взять долгую паузу на размышления, ВМ вновь и с удвоенной энергией принялся возиться со своими электропечами и искусственными смолами и менее чем за два года создал целых три новых «Вермеера». Сильно упрощая, скажем, что его побуждал к этому творческий инстинкт, то огромное удовлетворение, которое он получал от самого процесса создания картины. А еще – неистовое желание и дальше выражать себя посредством живописи и совершенствовать изощренные технические приемы, им же самим изобретенные. Наконец, ему льстило сознание того, что крупнейшие голландские коллекционеры борются за его работы – работы художника, уничтоженного критиками и на долгие годы лишенного возможности выставляться даже в самой последней галерее своего города. Уже убежденный в том, что его картины вызывают в покупателях такое же состояние эстетического блаженства, как и подлинные полотна Вермеера,

ВМ по сути убедил себя в том, что никого не обманывает и что деньги, заработанные подделками, причитаются ему по праву, будучи компенсацией за все те ужасные несправедливости, которые он вынес; к тому же платили их в обмен на самые настоящие шедевры.

В любом случае ВМ показал себя осмотрительным распорядителем своих огромных доходов. Прежде всего, к понятной радости Ио, он обставил мебелью и украсил виллу в Ларене так пышно, как только можно себе вообразить. Пользуясь услугами все того же Стрейбиса, за четыре года он приобрел пятьдесят объектов недвижимости (жилые дома, гостиницы и ночные клубы) – почти все в Амстердаме и Ларене. Чтобы защитить оставшийся капитал от инфляции, он занялся антиквариатом и приобрел множество произведений искусства, включая несколько полотен старых мастеров – подлинных, конечно же. У него к тому же развилась странная привычка прятать пачки банкнот в трубы системы центрального отопления и под плитами пола на своей вилле или же закапывать их в саду: потом он иногда перекладывал деньги и таким образом часто беспечно забывал, куда что положил. Несколько лет спустя он признается своим детям, что в Ларене должны еще оставаться огромные суммы, к сожалению, спрятанные неизвестно где. Как бы там ни было, объясняя друзьям, откуда взялось такое богатство, ВМ первым делом упоминал баснословную прибыль, принесенную продажей картин, – и это было истинной правдой. После чего он снова пускал в ход беспардонную выдумку про выигрыш первого приза в национальной лотерее. Но и теперь никто не подвергал сомнению его выдумки.

Глава 15

К концу 1941 года ВМ начал работать над еще двумя поддельными Вермеерами – «Исааком, благословляющим Иакова» и «Христом и блудницей», – которые он выполнил за десять месяцев. Однако результат безжалостно подтвердил: с чисто художественной точки зрения ВМ уже сбился с того удачного пути, что однажды привел его к «Христу в Эммаусе». А вот в техническом отношении «Исаак, благословляющий Иакова» был безупречен: первоначальная живопись XVII века (сюжет картины остался неизвестен) была полностью удалена, еще более тщательно, чем с того же «Христа в Эммаусе»; да и кракелюры выглядели очень убедительно. Этого, увы, нельзя было сказать о «Христе и блуднице»: ВМ не тронул обширные фрагменты первоначальной живописи (батальная сцена с конными воинами), которые впоследствии оказались прекрасно видны на рентгеновских снимках, и к тому же вместо ультрамарина он использовал кобальт, неизвестный в XVII веке. По своей структуре картина напоминает «Исаака»: три слоя краски, из них первоначальный слой XVII века – красноватый, маслом и охрой, второй – из гипса с клеем, а верхний, – из остатков фенол-формальдегидной смолы.

Любопытно, что, в отличие от прочих фигур (выполненных целиком и полностью в собственном стиле ВМ), фигура блудницы была скопирована с подлинной картины Вермеера, «Женщины в голубом, читающей письмо» из Рейксмузеума, которая, как нам известно, уже послужила моделью для одной из первых подделок ВМ, так и не проданной. Поскольку многие критики и историки искусства утверждали (без всяких доказательств), будто для «Женщины в голубом» Вермеер в качестве модели использовал собственную жену Катарину Болнес, и версия эта, конечно, была известна ВМ, тот факт, что он придал блуднице те же черты лица, может выглядеть своеобразной ядовитой насмешкой с его стороны. Но если уж на то пошло, другие эксперты полагали, что Катарина Болнес подарила свое лицо еще и проститутке с картины «У сводни» (чья принадлежность Вермееру вызывает серьезные сомнения), а это могло бы бросить странный свет не столько на чувство юмора ВМ, сколько на частную жизнь делфтского мастера.

Чтобы пристроить «Исаака, благословляющего Иакова», ВМ вновь обратился к уже испробованному варианту со Стрейбисом, и он, конечно же, вернулся к Хогендейку, а тот, в свою очередь, продал картину ван дер Ворму за поразительную сумму в 1 270

000 гульденов. Поскольку картина «Христос и блудница» была предложена Герману Герингу совсем по другим каналам, «Исаак» стал последней подделкой ВМ, прошедшей через руки удачливого дуэта: известного антиквара и агента по недвижимости. Однако, прежде чем соглашение с Герингом было заключено, ВМ уже начал работать над «Омовением ног» – полотном, завершившим его карьеру фальсификатора. Дело в том, что он неожиданно решил прекратить свою деятельность, во всяком случае временно, после неприятности, случившейся с ним в начале 1943 года, когда нидерландское правительство потребовало от владельцев банкнот номиналом в тысячу гульденов представить обстоятельные разъяснения их происхождения. ВМ извлек из ларенских тайников около тысячи пятисот таких банкнот, сообщив, что скопил их, продавая работы старых мастеров. Но власти что-то заподозрили и удержали около двух третей банкнот, которые так и не были возвращены владельцу. С той поры ВМ попал под наблюдение налоговой службы и политической полиции.

Именно поэтому он счел за лучшее завершить свою карьеру «Омовением ног», без сомнения, самой худшей из его подделок, по крайней мере с точки зрения эстетики, и даже в техническом плане уже отнюдь не такой вдохновенной и удачной, как ранние работы. Если в предыдущей картине Христос символически провозглашал спасение блудницы, здесь прощение пластично нисходит на грешницу, занятую мытьем Его ног (точнее, правой ноги, потому что левой не видно). ВМ не стал счищать довольно-таки обширные участки первоначальной живописи (неизвестного автора, изобразившего сцену с конными рыцарями) и держал картину в печи слишком долго – или установил чересчур высокую температуру. Так что процесс испарения шел слишком интенсивно, и на поверхности остались многочисленные маленькие воронки, которые ВМ исправил довольно-таки грубо. Создание этой подделки, скажем в скобках, оказалось для ВМ весьма дорогим предприятием, поскольку одеяние Христа ультрамаринового цвета, занимавшее более трети общей поверхности картины, потребовало огромного количества ляпис-лазури, самого дорогостоящего материала из всех. Впрочем, в то время тривиальные экономические проблемы ВМ, конечно, не мучили.

Если рассматривать ситуацию исключительно с художественной точки зрения, то последние работы ВМ демонстрируют, что фальсификатор перестал писать в манере Вермеера и начал писать в своей собственной. Если можно посчитать «Христа в Эммаусе» Вермеером нетипичным, странным,

необычным, то «Омовение ног» – это чистый ВМ. «Христос в Эммаусе» основывался на «Христе в доме у Марфы и Марии», картине нетипичной и спорной, которая, быть может, и не принадлежала кисти делфтского мастера. Вероятно, вся карьера ВМ строилась на гигантском недоразумении, а то и вовсе на выдуманном Вермеере, которого никогда не существовало. Но «Омовение ног» даже отдаленно не напоминало первую большую подделку ВМ, вдохновленную все же Вермеером, хотя и сомнительным. Отныне ВМ уже не пытался копировать и подделывать работу, которая могла быть приписана одному из великих художников XVII века: теперь он ограничивался тем, что копировал и фальсифицировал самого себя.

Ясно, что ВМ постепенно понял: бессмысленно пытаться достичь тех высочайших технических и художественных результатов, которые в начале карьеры фальсификатора он считал необходимыми, чтобы продать свои работы. Как и многие успешные художники, он, так сказать, утратил вдохновение, бросил искать какую бы то ни было оригинальность, перестал быть столь требовательным к себе – расслабился, обленился и почивал на лаврах. Поскольку созданные им подделки не подвергались каким-либо специальным исследованиям, не говоря уже о радиографии, он больше не заботился о том, чтобы производить первоклассные работы безукоризненного качества и высокой сложности. Если, чтобы продать подделку, достаточно искусственно состарить библейский сюжет, написанный на холсте XVII века, и поставить заветную подпись огромной притягательной силы *(I.V.Meer),* если покупатели готовы заплатить огромные деньги за работу, чья художественная ценность определялась исключительно исходя из предполагаемой личности автора, зачем же тогда работать как проклятому, упорно и всерьез, как работал он несколько лет назад, раз цели можно добиться гораздо проще? В случае с «Омовением ног», к примеру, специалисты, покупавшие картину от лица государства, – хотя отнюдь не считали ее шедевром, – не колеблясь, согласились на заоблачную цену, несмотря на отказ продавца подвергнуть ее рентгеновской съемке. Более того, купив картину, эти специалисты и не подумали произвести те самые проверочные процедуры и технические анализы, которые прежде антиквар де Бур не позволил им выполнить.

Если первые судьи подделок ВМ, такие как Абрахам Бредиус, были обмануты работой, выполненной на высочайшем техническом и художественном уровне, каковой являлся «Христос в Эммаусе», то знатоки, которые оценивали «позднего» ВМ, куда менее заслуживают оправдания: они приняли за подлинного

Вермеера картины, небрежно и вообще плохо написанные, хуже тех, что ВМ создавал «на свету» и подписывал собственным именем. Парадоксально, но именно благодаря неудержимому падению своего мастерства фальсификатора ВМ удалось навсегда подорвать репутацию и престиж так называемых экспертов. Конечно, следует сказать, что удачам ВМ не в последнюю очередь способствовала нацистская оккупация Голландии: власти, руководство музеев, антиквары и коллекционеры боялись, что шедевры, представляющие собой национальную гордость, попадутся на глаза какому-нибудь тщеславному главарю Третьего рейха, и тот завладеет ими независимо от того, продаются они или нет. Существовала реальная опасность, что бесценные работы попросту будут конфискованы. Этот распространившийся страх, который понемногу превратился в настоящий психоз, казалось, объяснял и ту сугубую секретность, каковой сопровождались все операции по продаже картин, на чем усиленно настаивали агенты ВМ. В итоге голландские антикварные круги не вполне осознали странность подобного изобилия новых Вермееров на рынке, тем более подозрительного, что всего за шесть лет общее количество работ, приписываемых делфтскому мастеру, увеличилось приблизительно на одну седьмую часть. С другой стороны, в Голландии потенциальные покупатели Вермеера были так немногочисленны, что все они знали друг друга и ожесточенно состязались между собой, ревниво следя за каждым шагом, предпринятым кем-то из них, – это и позволяло ВМ поднимать цены.

Сочтя, что слишком долго пользовался услугами проверенного канала Стрейбис – Хогендейк, ВМ, чтобы найти покупателя для «Омовения ног», решил прибегнуть к услугам старого школьного товарища, Яна Кока, также уроженца Девентера. Кок, бывший чиновник в правительстве Голландской Ост-Индии, был еще меньше подкован в области искусства, нежели невежественный Стрейбис, он даже имени Вермеера не слышал до того дня, когда ВМ пришел к нему и рассказал, что нашел «Омовение ног» в одной «старой коллекции», не забыв поспешно добавить: эта картина может принести больше миллиона гульденов. Поскольку ВМ, по его словам, не мог лично заниматься продажей, объяснив это своими отвратительными отношениями с антикварами, Кок согласился предложить картину вниманию де Бура, человека, который уже сбыл ван Бойнингену фальшивого де Хооха («Интерьер с пьющими»), полученного через доктора Боона еще до войны.

Когда де Бур осмотрел «Омовение ног», мысль его – снова, как и рассчитывал ВМ, – обратилась к «Христу в Эммаусе». Он

спросил у Кока, где тот нашел картину, и Кок рассказал ту же небылицу, что ВМ выдумал для Стрейбиса. Де Буру «Омовение ног» показалось работой воистину бесценной, и он счел своим долгом предложить ее нидерландскому государству, дабы избежать возможного вмешательства в дело со стороны нацистских властей. Он связался с сотрудниками Рейксмузеума, и те отдали картину на экспертизу реставратору «Христа в Эммаусе» Люйтвилеру и доктору де Вилду, автору исследования о цвете у Вермеера, которым ВМ широко пользовался как раз во время работы над «Христом в Эммаусе». Оба весьма благосклонно отозвались о качестве работы и позвонили доктору Ханемме, директору роттердамского музея Бойманса и главному ответственному за приобретение «Христа в Эммаусе» от лица уважаемого учреждения, которое он представлял. Ханемма устремился в Амстердам: едва познакомившись с картиной, он поверил, что перед ним подлинный Вермеер. За несколько часов было решено сформировать особый правительственный комитет для определения адекватной цены на случай возможного приобретения шедевра нидерландским правительством.

Даже сам ВМ, лелеявший фантастическую мечту дискредитировать весь художественный истеблишмент своей страны, не смог бы подобрать более авторитетных и представительных лиц, нежели те, что несколько дней спустя явились в Рейксмузеум, чтобы высказать свое просвещенное мнение по поводу «Омовения ног». Помимо Ханеммы, де Вилда и Люйтвилера присутствовал также ученый такого калибра, как доктор ван Схендел, генеральный директор и попечитель музея. Кроме того, в числе собравшихся были профессор ван Гелдер из Утрехтского университета и доктор ван Регтерен Альтена, выдающийся специалист из Амстердамского университета. Если бы ВМ своими ушами услышал обескураживающие соображения прославленных знатоков, он, несомненно, испытал бы огромное удовлетворение.

Вообще-то доктор Альтена, впервые после безымянного агента антиквара Дювина осмотревший «Христа в Эммаусе» до того, как картину приобрел музей Бойманса, сразу заявил, что «Омовение ног» – несомненная подделка. Но коллеги дружно возражали ему, хотя картина их вовсе не впечатлила, ведь, сказать по правде, она никому не нравилась, ее даже сочли довольно безобразной и грубой. И все же, коль скоро речь шла о Вермеере, следовало любой ценой не допустить, чтобы он оказался в Германии. Поэтому они порекомендовали голландскому правительству в лице профессора ван Дама, генерального секретаря Министерства образования, приобрести

весьма малопривлекательную, но представляющую большую ценность картину Вермеера для Рейксмузеума (где она в любом случае не могла быть выставлена, пока продолжалась нацистская оккупация) за астрономическую сумму в 1 300 000 гульденов. И несмотря на это, антиквар де Бур с поразительной беспечностью отказался отдать ее на рентгеновское обследование. Обыкновенно. его комиссионные достигали десяти процентов, но, поскольку покупателем выступало государство, он согласился снизить процент до пяти (то есть до 65 тысяч гульденов). На голову не верившему своему счастью Коку свалилось 80 тысяч гульденов: это показалось ему безнравственно высоким вознаграждением за ту скромную роль, которую он сыграл, но так или иначе деньги он принял.

Продав «Омовение ног» и сочтя свою блестящую и более чем прибыльную карьеру фальсификатора навсегда завершенной, в начале 1945 года ВМ покинул виллу в Ларене, переехал в Амстердам и купил четырехэтажный аристократический особняк, украшавший собой один из главных каналов города – Кайзерсграхт; этот район был в моде у художников и антикваров. Измученный апатией и бездействием, одержимый мыслью о том, что находится на грани гибели, будучи на прицеле у полиции и налоговых органов, ВМ уже не мог обходиться без морфия. Он стал крайне раздражителен и, чтобы дать выход подавляемому напряжению, снова начал много пить, посещать ночные рестораны в компании юных танцовщиц и менять любовниц каждую неделю. После того как Ио не раз и не два застала его в постели с балериной, она потребовала развода; затем, когда закончилась немецкая оккупация, она осталась жить во дворце на Кайзерсграхте, занимая два отведенных ей этажа. ВМ, который, несмотря ни на что, очень любил ее, выплатил ей целых 800 тысяч гульденов. И продолжал почти ежедневно навещать Ио в ее великолепных апартаментах. Однако двумя месяцами позже (в конце мая, если уж быть точными), произошло то, чего он уже давно опасался и о чем мы поведали в начале этой книги: к ВМ пришли с визитом два усердных сотрудника голландской службы госбезопасности.

Глава 16

Как ни трудно было подорвать боевой дух Германа Геринга, именно ужасные новости о судьбе его необычайной коллекции повергли маршала в мрачное уныние. Хотя он уже был пленником союзников, по-настоящему наглая невозмутимость и показная самоуверенность Геринга были поколеблены лишь тогда, когда он узнал, что враги добрались до его потрясающего собрания, оцененного примерно в 50 миллионов марок. Коллекция была перевезена в Берхтесгаден 13 апреля 1945 года спецпоездом маршала под названием «Азия»: там было множество гобеленов, панно, бронзовых светильников, бархатных кресел, а также огромная ванная, комната для проявки фотографий, прекрасно оборудованная для Эйтеля Ланге (личного фотографа Геринга), медпункт на шесть коек, операционная, кабинет-парикмахерская с кучей кремов, одеколонов, пудр и пульверизаторов. К поезду прицепили платформу, груженную автомобилями: два «форда-Меркьюри», «бьюик», «ла салль», «ситроен», фургон «форд», охотничий пикап «мерседес» и шестиколесный вездеход. Несколько дней спустя поезд, где еще оставалось достаточно сокровищ, был реквизирован франко-марокканскими частями. Едва заметив врагов, фрейлейн Лимбергер, секретарша Геринга, спрыгнула с поезда и бросилась бежать, за ней последовал Вальтер Хофер, доверенный человек маршала в области торговли антиквариатом. В спешке покидая поезд, они бросили там пухлые инвентарные книги, с занесенными в них точными сведениями о мошеннических сделках Геринга. Добавим, что водитель последнего бесследно исчез вместе со шкатулкой, содержавшей в себе все украшения Эмми, жены маршала.

Затем появилась 101-я дивизия американской армии. Лейтенант Рэймонд Ф. Ньюкирк допросил обслуживающий персонал Геринга. Через несколько дней немецкий инженер, проектировавший туннель под Унтерштайном, провел лейтенанта Ньюкирка по хитроумному лабиринту подземных галерей. Взвод саперов ворвался в потайную комнату – сырую и неуютную пещеру, в которой Геринг складывал в кучу шедевры, бережно укрытые дорогими гобеленами от воды, капавшей со свода. Там были бесценные полотна Ван Дейка, Рубенса, Боттичелли и Буше, не говоря уже о неизвестном Вермеере, а также потрясающей голове старика кисти Рембрандта (позже, правда, выяснилось, что это подделка, проданная Герингу в 1940 году неким парижским торговцем) и «Инфанте Маргарите» Веласмеса, изюминке коллекции Ротшильда, конфискованной в 1941 году.

Маршал Геринг всерьез и с бешеным аппетитом начал составлять свою коллекцию с середины 1940 года. И аппетит этот оказался воистину ненасытным, превратившимся в своего рода манию. Добавим, что приобретенные Герингом картины далеко не всегда потом возвращались к законным владельцам, хотя на протяжении десятилетий многие правительства и легионы специалистов пытались вернуть ценные произведения, присвоенные этим вторым Пирпонтом Морганом.[16] Конечно, многие из них были приобретены Герингом у французских, бельгийских и голландских антикваров и торговцев более или менее легально и за огромные суммы: «Венера и Адонис» Рубенса, например. Однако и они были конфискованы в 1945 году, поскольку – теоретически – должны были быть возвращены в страну своего происхождения. С другой стороны, многие торговцы остерегались передавать Герингу акт продажи в надежде, что смогут в будущем потребовать обратно произведения искусства, сохранив заработанную сумму. Маршал, без сомнения, был разбойником, отъявленным пиратом, и пиратом совершенно бессовестным, но даже пират его калибра иной раз выглядел неискушенным подростком рядом с каким-нибудь скромным парижским антикваром. «Моральные устои у этих людей, – не раз недовольно заявлял Геринг, – ниже, чем у лошадиного барышника».

Летом 1940 года Герингу удалось то, что он считал своим первым серьезным успехом: его амстердамский агент Алоис Мидль, баварский торговец, предложил ему выгодную «сделку Гудстиккера». Речь шла о богатом голландском еврее, владельце замка Ниенроде, а также коллекции, насчитывавшей тысячу триста картин, среди которых были работы Тинторетто, Кранаха и два полотна Гогена. Еще до того как Гитлер напал на Голландию, предусмотрительный Гудстиккер переоформил коллекцию на имя некоего общества-призрака и передал ее по устной доверенности другу-нееврею. Однако тот умер, а сам Гудстиккер утонул – корабль, на котором он бежал, был торпедирован. Вдова, австрийка, бывшая певица, проживавшая в Нью-Йорке, поручила поверенному в Амстердаме продать коллекцию. Мидль сообщил об этом Герингу и попросил у него 2 миллиона гульденов, чтобы заключить сделку: в итоге маршал получил лучшие экземпляры из собрания. Пятьдесят три картины позже оказались у Гитлера, который украсил ими свой дворец в Мюнхене. Геринг был уверен, что заключил выгоднейшую сделку: лишь в 1943 году он узнает, что Мидль его надул, получив с него сумму, значительно превосходящую ту, что запросил поверенный вдовы.

Главным консультантом Геринга уже в конце 1940 года был Вальтер Хофер, на чьей визитке значилось: «Куратор коллекций произведений искусства рейхсмаршала». Хофер, конечно, не отличался особой щепетильностью: когда в Бордо арестовали коллекцию Жоржа Барка, который, не будучи евреем, должен был в самом скором времени вновь вступить во владение своими картинами, Хофер – весьма заинтересованный в Кранахе Барка и хорошо зная о любви Геринга к этому художнику, – дал Барку понять, что коллекция будет возвращена ему гораздо быстрее, если только он согласится продать Кранаха маршалу. А когда нацистские агенты обнаружили в Париже Ван Дейка и Рубенса, услужливый Хофер поспешил сообщить Герингу: «Я веду расследование по вопросу, не является ли владелец евреем. Между тем, разумеется, картины переданы на хранение заслужившему мое доверие банку».

Если двуличный Хофер в таких делах был головой, то правой рукой маршала считался его друг Альфред Розенберг, которому Гитлер поручил конфискацию сокровищ, брошенных бежавшими евреями. Благодаря секретным сведениям, полученным от Розенберга, Герингу удавалось опередить даже таких бдительных и вездесущих специалистов фюрера по искусству, как Карл Хабершток и Ганс Поссе, а их задачей был подбор картин для галереи, которую Гитлер хотел выстроить в Линце. Так деньги, картины и драгоценности, найденные в еврейских сейфах, оказывались в контейнерах, помеченных большой буквой Г, – потом они попадали в самолет люфтваффе, сопровождаемый вооруженной охраной, а то и в товарный вагон, подцепленный к спецпоезду маршала.

Часть сокровищ Геринга попала к нему из Италии благодаря добрым услугам Итало Бальбо, подарившего ему великолепную мраморную копию Венеры Праксителя, обнаруженную в ходе раскопок в Лептис-Магне и оцененную в 2 миллиона марок. Но и Бенито Муссолини тоже помог, ведь он согласился существенно снизить для Геринга официальную таможенную пошлину. Любимым местом охоты Геринга начиная с сентября 1940 года был, впрочем, Париж, и маршал гордился тем, что сберег его исторические памятники во время бомбардировок, последовавших за захватом Франции. При входе в Лувр и в галерее Jeu de Paume на протяжении четырех лет были выставлены произведения искусства, конфискованные Розенбергом у «эмигрировавших» евреев, таких как Лазарь Вильденштейн, мадам Хейльбронн, Сара Розенштейн и братья Гамбургеры, – эти работы Геринг сначала передавал на каталогизацию, лучшее отбиралось для его частной коллекции;

затем их упаковывали и отправляли в Германию на самолетах люфтваффе. Маршал любил похвастаться успехами, которых он добился, изымая у евреев спрятанные сокровища. Например, он с огромным удовольствием вспоминал блестящую операцию, проведенную в августе 1941-го, когда одно из подразделений радистов военно-морского флота, расквартированное в замке в Булонском лесу, наткнулось на очередное хранилище Ротшильда в бронированной комнате: восхитительные французские и голландские картины XVII и XIX веков. Он даже не отрицал, что прибегал к подкупу, что раздавал пачки банкнот и подарки толпам экспертов, и без того более чем покорным его воле, и что к тому же пользовался услугами офицеров французской полиции, чтобы извлечь «краденое» из дьявольски хитроумных тайников. Но, по его мнению, он умел быть и великодушным: Геринга чуть ли не до слез трогал собственный рассказ о том, как он помог тайно эмигрировать в Швейцарию голландскому еврею Натану Кацу с женой и детьми – разумеется, в обмен на многочисленные шедевры, переданные швейцарскому консулу в Гааге.

Обыкновенно Геринг приезжал в Париж без предупреждения на своем спецпоезде. Иногда он представал в мантии белого шелка, украшенной драгоценными камнями, с эмблемой, изображавшей оленя святого Губерта, между рогами которого сияла жемчужная свастика. Он вызывал генерала Ханессе, и ему приносили полные денег кошельки. Геринг осматривал свежий улов в Jeu de Paume, сажал в машину полицейских и следователей и в радостном настроении отправлялся ужинать к «Максиму», смотреть обнаженных танцовщиц в «Баль Табарен», скупать алмазы у Картье и галстуки у Эрме. А также вести переговоры с отъявленными мошенниками, подвизающимися на международном рынке произведений искусства: подозрительными поверенными, скупщиками краденого, ворами, антикварами с сомнительной репутацией, коллаборационистами и шпионами. Ему нравилось платить наличными, и он не раз – когда обнаруживал, что деньги у него кончились, – бесцеремонно прибегал к помощи свиты. Те прекрасно запомнили, каким злым и раздосадованным становилось в иных случаях его лицо: надувшийся от ярости, как жаба, он орал на недоумков, которые взялись сопровождать его за покупками, не имея при себе даже 20 тысяч франков.

Не было ни одного серьезного торговца в Бельгии, Голландии, Швейцарии, Франции, Швеции кИталии, который не пытался бы навязать ему свою цену. Как только маршал появлялся в Париже (впрочем, так было везде), продавцы, решившиеся предложить ему что-либо, выстраивались в очередь у

двери роскошного здания, занятого люфтваффе на улице Фобур Сен-Оноре, бывшей резиденции Ротшильда, до отказа набитой серебром и персидскими коврами. И тут были не только торговцы и антиквары, а также герцогини и бароны. Геринг получал по почте горы предложений, по большей части никчемных, и пачки аукционных каталогов. Иногда ему удавалось сбить цену до невероятно низкого уровня: 35 тысяч франков за двух Пикассо, 100 тысяч за две картины Матисса и несколько портретов кисти Модильяни и Ренуара. Но чаще всего, как только распространялся слух, что покупатель – рейхсмаршал, намеченная сумма умножалась на пять. «Цены совершенно безумные», – считал Геринг, но он тем не менее уже впал в состояние, близкое к помешательству, которое типично для настоящих коллекционеров, и продолжал невозмутимо опустошать кошельки и хапать все, что попадалось под руку. К примеру, одна только партия, погруженная 23 ноября 1942 года на спецпоезд Геринга, сновавший, как челнок, между Парижем и Каринхалле, включала семьдесят семь ящиков с коврами, гобеленами и конфискованными, обмененными или приобретенными картинами, мраморными и бронзовыми статуями, рукомойником из дуба и олова и картиной Кранаха, за которую было заплачено 50 тысяч швейцарских франков. А 20 октября 1942 года уже целых пятьсот девяносто шесть скульптур, картин и гобеленов из Jeu de Paume перешли в частную собственность рейхсмаршала.

Помимо судьбы своей великолепной коллекции арестованного Геринга тревожило лишь одно: безопасность жены Эмми и дочки Эдды. Его чем дальше, тем больше бесило то, что он считается военнопленным. Как он уже почувствовал, союзники готовили грандиозный процесс, хотели припереть его к стенке, доказать его вину… Вот только непонятно, в чем именно. Геринг сделался угрюмым и мрачным, когда 20 мая 1945 года его перевезли в Люксембург в шестиместном самолете, таком крошечном, что ему пришлось входить внутрь через заднюю дверь, предназначенную для погрузки багажа.

Геринга поместили на четвертом этаже гостиницы «Гранд-отель» в городке с термальными источниками под названием Мондорф-ле-Бен, там же находилась группа самых высокопоставленных нацистов: Риббентроп, Кейтель, Йодль, Лей, Штрайхер и Франк; у последнего были перебинтованы запястья – он пытался покончить жизнь самоубийством. Как заметил Геринг с неописуемым удовлетворением, среди них присутствовал и гросс-адмирал Дёниц, который благодаря маневрам интригана Бормана украл у него титул нового фюрера рейха.[17] Чтобы избежать новых и весьма нежелательных попыток самоубийства

со стороны заключенных, американцы удалили из их комнат светильники и розетки, а стекла в тысяче шестистах окнах заменили на перспекс.

Рожденный и выросший в горах, проведший юность среди небесных сфер, ас авиации, последний командир легендарной эскадрильи «Рихтгофен», привыкший ездить по дорогам рейха за рулем больших спортивных автомобилей, маршал чувствовал себя в голой комнате в Мондорфе как лев в клетке. Подобно одному из оленей, которых он многие годы преследовал и убивал, он – один из самых знаменитых охотников Третьего рейха – оказался в ловушке. Он с невыразимой ностальгией вспоминал свой дворец в стиле ренессанс в Каринхалле, необъятный зал, оформленный под шведский охотничий павильон, кабинет, который был больше, чем у Муссолини, роскошные ковры, чудесные трофеи (в том числе оленьи рога), гигантские оттоманки, на которых ошеломленные иностранные дипломаты сидели, словно блохи, рассматривая унизанные кольцами пальцы Геринга, а также льва, растянувшегося на его столе.

К несчастью для маршала, меры безопасности включали изъятие багажа. Так что через несколько минут солдат обнаружил капсулу с цианидом, спрятанную в жестяной банке с кофе, упакованной в одном из его синих чемоданов. Но это было еще не все. Гостиница находилась под охраной бравого полковника Бертона К. Эндрюса; Геринг презирал его, считая спесивым и невоспитанным. Кроме того, Геринга смешила начищенная до блеска каска Эндрюса, из-за которой он прозвал его Брандмейстером. Эндрюс отомстил Герингу, которого называл Толстяком, за насмешку, издевательски изъяв у него, среди прочего, золотой значок люфтваффе, настольные часы, дорожные часы марки «Мовадо», туалетный несессер, золотой портсигар, украшенный аметистами, с монограммой принца Павла Югославского, серебряную шкатулку для лекарств, шкатулку для сигар, выполненную в золоте и бархате, часы, украшенные бриллиантами, золотую цепь, три ключа, кольцо с изумрудом, кольцо с бриллиантом, кольцо с рубином, булавку люфтваффе с бриллиантами, четыре запонки с полудрагоценными камнями, золотую булавку в форме ветви, булавку со свастикой из бриллиантов, личную серебряную печать, медаль «Pour le mérite», [18] Железный крест первой степени 1914 года, золотую зажигалку, две старые норвежские запонки для воротника, латунный компас, авторучку с надписью «Герман Геринг», серебряную плевательницу, серебряную шкатулку в форме сердца, даже позолоченный карандаш и – остатки сладки – 81 268 марок.

Когда Геринг понял, что ему оставили только зубную щетку, мыло и губку и что у него нет даже гребенки, чтобы пригладить шевелюру, он написал протестующее письмо генералу Эйзенхауэру, с которым безуспешно пытался встретиться вот уже несколько месяцев: «Ваше превосходительство, я не могу поверить, что вам известно о том унизительном воздействии, какое это грубое обращение производит на меня». Ему было отказано в разрешении увидеться с женой и дочерью. Его подвергли тщательному медосмотру, из которого следовало, что рейхсмаршал при росте метр семьдесят семь весил сто девятнадцать килограммов. Он был человеком тучным, вялым и, в общем, находился в довольно-таки неважном физическом состоянии. Чрезмерная масса тела отчасти объяснялась гормональными расстройствами – последствием тяжелого ранения в пах – и длительной зависимостью от морфия. Зад у него был шириной не меньше метра. Пытаясь сделать плечи столь же внушительными, сколь и бока, он носил пятисантиметровые подкладки. Зато его коэффициент умственного развития равнялся 138 и уступал – среди руководителей нацистов – лишь показателям Ялмара Шахта (143) и Артура Зейсс-Инкварта (141).

Он обильно потел, глаза у него были навыкате, к тому же он страдал от одышки и постоянных обмороков и жаловался на сильную нервную дрожь в руках – и тем не менее нельзя было сказать, что он болен. Но сам маршал утверждал, что за последние месяцы он перенес многочисленные сердечные приступы и всевозможные расстройства. Конечно, его история болезни была довольно-таки интересна. В 1925 году из-за злоупотребления морфием и эвкодалом его в смирительной рубашке поместили в шведскую психиатрическую клинику в Лангбру. Там он неоднократно отказывался от болеутоляющих инъекций, боясь, что его объявят сумасшедшим, пока он будет находиться под действием лекарств; не хотел он и фотографироваться для больничной карты, заявив, будто является мишенью еврейского заговора. Кроме того, в бесчисленных галлюцинациях он видел, как Авраам вбивает ему в спину раскаленный гвоздь, предлагает вексель и обещает трех верблюдов, если он перестанет преследовать евреев. Двенадцатого августа Геринга перевезли в Нюрнберг на американском транспортном самолете С-47. Маршал понял, что судебный процесс вот-вот начнется. Он отправлялся в полет, который должен был стать для него последним в жизни, с воинственным блеском в глазах. Во время посадки он рассматривал через иллюминатор апокалипсический пейзаж: Нюрнберг превратился в груду развалин. Геринга заперли в

камере четыре на два метра с металлической койкой, привинченной к полу, крошечным туалетом, встроенным в нишу в стене, и столиком, на который Геринг поставил фотографию своей дочери Эдды. На обороте детским почерком было написано: «Дорогой папа, возвращайся скорее ко мне. Я тебя жду. Тысяча и тысяча поцелуев от твоей Эдды».

В то время как процесс против нацистских иерархов набирал обороты, Геринг, уже оказывавший магнетическое влияние на тюремного врача, добродушного доктора Пфлюкера, активно искал способ подкупить кого-нибудь из американских офицеров, кого-нибудь, кто будет не слишком рьяным служакой. В короткий срок он вроде бы завоевал дружбу лейтенанта Джека Д. Уиллиса, техасского пьяницы-великана, страстного охотника, как и он сам, у которого имелся ключ от камеры, где хранятся вещи. Геринг подарил ему золотую авторучку, швейцарские часы с монограммой, коробок для спичек, украшенный свастикой, и золотой портсигар, принадлежавший Геббельсу. Уиллис за это доставил письмо маршала Эмми и маленькой Эдде, которую между тем вместе с матерью поместили в тюрьму Штраубинга. Несколько месяцев спустя Эмми сумела переслать мужу письмо, в которое был вложен талисман-четырехлистник. Его сразу же конфисковала служба охраны. Геринг написал жене, чтобы поблагодарить за идею. «Но что ж тут поделаешь? Удача покинула нас».

После ряда душераздирающих прошений, которые Эмми Геринг направляла в трибунал, было решено, что ей разрешат встретиться с мужем. «Я не видела его год и три месяца. Несколько минут, которые я могла бы видеть его и держать за руку, бесконечно помогли бы мне выстоять дальше». Неумолимый полковник Эндрюс каждую неделю переносил свидание. 12 сентября 1946 года Эмми, бледная и похудевшая, полчаса виделась с Герингом, который сидел за стеклянной перегородкой, пристегнутый наручниками к охраннику. Пять дней спустя пришла очередь маленькой Эдды, и та залезла на стул, чтобы показать отцу, как она выросла, прочитала выученные наизусть баллады и стихотворение, звучавшее так: «Допрежь всего, правдив и честен будь / и никогда не позволяй, чтоб губ твоих / коснулась ложь». Согласно легенде, Геринг расплакался, постучал пальцами по стеклянной перегородке и сказал девочке растроганным голосом: «Запомни эти слова, Эдда. Запомни их на всю свою жизнь».

Больше ему не доведется увидеть дочь. Эдда впоследствии прославится наивно-ребяческим заявлением: когда газеты всего мира задавались вопросом, как же удалось Герингу раздобыть

цианид, девочка сказала, что в потолке камеры ее отца открылось окно и ангел Господень спустился из рая, чтобы принести ему капсулу с ядом. Как бы там ни было, 29 сентября жен обвиняемых увезли из Нюрнберга. Однако перед этим состоялось краткое свидание, по завершении которого Эмми простодушно спросила: «Ты веришь, что однажды я, Эдда и ты будем свободны и сможем быть вместе?» Геринг лишь тряхнул головой и быстро проговорил, дыша на стекло: «Умоляю тебя, дорогая. Перестань надеяться».

Во вторник 1 октября газеты опубликовали последнюю новость: в качестве палача трибунал избрал старшего сержанта Джона К. Вудса, который, чтобы придать своему портрету выразительности, сфотографировался, сжимая в руках толстую пеньковую веревку, именно на этой веревке он намеревался повесить – среди прочих – и преступника номер один на планете. В полдень, в зале, как никогда набитом людьми, лорд Джеффри Лоуренс, председатель трибунала, объявил маршала Германа Геринга виновным по всем пунктам обвинения, выдвинутого против него. Вжавшись в скамью подсудимых, Геринг постарался ничем не выдать волнения: впрочем, он, конечно, не ожидал благоприятного вердикта. Однако затем он все-таки не удержался и сорвал с головы наушники, через которые шел перевод. Позже без каких бы то ни было признаков подавленности он спокойно выслушал лорда Лоуренса, медленно зачитывавшего его смертный приговор. Геринга снова отвели в камеру. Чтобы не позволить приговоренному в последний момент избежать заслуженной кары, полковник Эндрюс предпринял следующие меры: запретил ему прогулки на воздухе и душ, распорядился, чтобы сменили соломенную подстилку и чтобы пристегивали наручниками к охраннику во время любого свидания.

Так что, когда ему была предоставлена возможность в последний раз встретиться с женой и провести с ней около часа, Геринг был прикован за правое запястье к младшему сержанту Расселу А. Келлеру, а за его спиной неотступно стояли три вооруженных автоматами «томпсон» охранника. Эмми сидела рядом с капелланом Тереке и нервно крутила обручальное кольцо. Она спросила мужа, при нем ли еще щетка, намекая на капсулу с цианидом. Геринг ответил, что нет, но заверил жену, что его не повесят. Эмми почувствовала, что вот-вот упадет в обморок, и поспешила уйти, покинув здание через черный ход, чтобы миновать встречи с фотографами и журналистами. Геринг же вернулся в камеру и принялся обдумывать последние детали своего плана, который должен лишить союзников удовольствия лицезреть его болтающимся на виселице. План предусматривал

соучастие двух людей, которых он старательно обрабатывал в течение долгих недель: доктора Пфлюкера и, разумеется, лейтенанта Уиллиса. Именно Уиллису предстояло извлечь капсулу с цианидом, которая – невероятно, но факт – осталась в одном из синих чемоданов Геринга (и в ее наличии мог удостовериться все тот же Уиллис, вооруженный ключом от комнаты, где хранились вещи). Пфлюкер же сыграл роль того самого ангела Господня, о котором скажет впоследствии маленькая Эдда, верной руки, которая доставит в камеру капсулу и два издевательских письма, уже написанных Герингом и адресованных полковнику Эндрюсу и Контрольному совету союзников, а также еще одно, к жене Эмми.

В ночь с 13 на 14 октября два грузовика один за другим въехали во двор тюрьмы, и с них было выгружено оборудование для виселиц. Вокруг тюрьмы выстроились танки и несколько зенитных орудий, готовых отразить возможное нападение фанатиков-нацистов. Была выпущена в обращение специальная серия коллекционных марок в честь грядущей казни. 15 октября в три пятнадцать дня заключенный-уголовник принес Герингу книгу из тюремной библиотеки, «С перелетными птицами в Африку», и все необходимые письменные принадлежности. Затем появился надзиратель с чаем. Геринг нагнулся над листком. «Какая безвкусица – разыгрывать спектакль наших смертей, чтобы развлечь журналистов, фотографов и зевак, жаждущих сильных ощущений. Сплошной театр, от начала до конца. Но не рассчитывайте на меня». В половине шестого дверь камеры открылась, и вошел капеллан Гереке. Геринг пожаловался на необоснованное оскорбление, которое ему наносили, приговорив к повешению. Гереке прервал его и предложил целиком и полностью вручить себя Спасителю. Геринг объявил, что он христианин, но не может принять заветы Христа. Гереке поднялся и вышел из камеры, оставляя этого неисправимого человека наедине с достойной его участью.

В половине девятого младший сержант Гордон Бингхэм поглядел в глазок камеры: Геринг растянулся на койке. На нем были куртка, штаны и сапоги. Прислонившись массивной спиной к отштукатуренной стене, он читал «С перелетными птицами в Африку». Двадцать минут спустя маршал снял сапоги и обул тапочки. Он сходил помочиться, подошел к столику, поиграл футляром для очков. Положил пальто и халат под подушку. Медленно разделся: прочь куртку, шерстяной жилет, брюки, шелковые кальсоны. Он надел пижаму: верх был небесно-голубым, шелковые брюки – черными. Потом снова растянулся на койке и накрылся одеялом цвета хаки. Руки он вытянул поверх

одеяла, как предписывали правила. Казалось, он уснул. Неожиданно появились восемь журналистов, получивших разрешение присутствовать при повешении. Кингсбери Смит подошел к глазку и был поражен «лицом преступника, его злым и безумным выражением и сжатыми губами». В телеграмме, которую он послал в Нью-Йорк, Смит писал, что среди всех приговоренных Герингу предстояло пройти самый длинный путь до виселицы, потому что его камера номер пять была последней в ряду камер смертников.

Затем, в половине десятого, доктор Пфлюкер вернулся со снотворным. Он вошел в камеру Геринга в сопровождении дежурного офицера, лейтенанта Артура Дж. Маклиндена. Геринг проснулся и сел на кровати. Пфлюкер тихо говорил с ним около трех минут. Он что-то протянул Герингу – и это «что-то» маршал немедленно положил в рот. Потом Пфлюкер сжал руку Герингу, который пробурчал: «Доброй ночи». Доктор вышел в сопровождении Маклиндена, так ничего и не заметившего. Геринг оставался неподвижным целую вечность, повернув голову к стене и проводя языком по капсуле с цианидом. Лейтенант Доуд неотрывно наблюдал за ним минут пять, но Геринг не пошевелился. Потом Доуд удалился, и сержант Бингхэм прильнул к глазку: Геринг по-прежнему лежал неподвижно, как мумия. Бингхэм отошел от глазка.

Неожиданно Геринг вздрогнул и мгновенно принял решение: он знал, что рискует, но боялся неожиданной проверки. Выплюнув капсулу, он спустил пижамные штаны и засунул капсулу в задний проход. От напряжения он вдруг снова почувствовал острую боль – дала о себе знать старая рана в паху, подарок, доставшийся ему на память от лучшего снайпера полиции во время провалившегося пивного путча в мюнхенской «Бюргербрау». Эта рана сделала его импотентом, годами доставляла неописуемые страдания и превратила в раба морфия. Потом боль ослабла, и в течение последующего часа ничего не произошло. Внезапно Геринг услышал подозрительный шум во дворе: это капитан Роберт Б. Старнс шел встречать шестерых военнослужащих, назначенных исполнять казнь, чтобы отвести их в тюремный гимнастический зал. Сменился караул. У глазка дежурил уже не Бингхэм, а младший сержант Гарольд Ф. Джонсон. Геринг продолжал лежать совершенно неподвижно вплоть до 10 часов 44 минут. Джонсон посмотрел на часы и отошел от глазка.

Геринг вытащил из анального отверстия латунную капсулу. Открыл ее, извлек ампулу с цианидом и зажал капсулу в кулаке. Засунул ампулу между зубами. Мгновение колебался. Он пытался

ни о чем не думать, гнать от себя предательские мысли, которые способны помешать ему довести дело до конца. А может быть, ему вновь вспомнился заповедник для зубров, который он основал на месте пустоши в Шорфе. Или же металлический саркофаг с телом его первой жены, Карин фон Фок, которую он похоронил в гигантском гранитном склепе, сопроводив погребение мрачной, рассчитанной на внешний эффект церемонией – по сценарию, похожему на оперу в Байрейте: звуки труб и рогов, олений рев, застывшие плотными рядами солдаты и похоронная музыка Вагнера, парящая среди елей, и летний туман, окутавший поверхность озера Каринхалле. Или же, возможно, он не в силах был отогнать мысль о том проклятом дне – 18 июля 1942 года, – самом ужасном дне его жизни, потому что именно в тот день секретарша сообщила, что он должен отправиться в Голландию, чтобы осмотреть замечательного Вермеера, добытого для него Хофером.

В любом случае, каковы бы ни были последние мысли Геринга, в конце концов маршал решительно заставил себя вернуться в реальный мир и сделал так, что внутри него стало пусто: это, в общем-то, было не очень сложно. Он сжал челюсти и раздавил стекло. Неприятный вкус миндаля распространился у него во рту. Резкий, горький. Ему показалось, что он задыхается. Он испустил сдавленный стон. Сержант Джонсон снова приник к глазку. И тут же закричал. По коридору затопали кованые сапоги. Выкрики, приказы. Хаос, суматоха. Несколько мгновений спустя дверь камеры с адским грохотом распахнулась. Капеллан Тереке бросился внутрь и склонился над Герингом. Пощупал ему пульс. «Он умирает!» – заорал он.

Знаменитая фотография запечатлела покойного Германа Геринга лежащим на койке, под одеялом, натянутым по грудь; левая рука свешивается на пол; и самое главное – один глаз полуоткрыт, а другой, левый, словно бы подмигивает – издеваясь над палачами, от которых маршал ускользнул. Его смерть, столь же своевременная, сколь и театральная, осталась загадкой, ясно только, что он с упрямой решительностью к ней стремился. Следственная комиссия так и не прояснила тайну капсулы с цианидом, которую впоследствии приобрел уролог из Нью-Йорка, в чьих руках она находилась, по крайней мере, до 1988 года. Подозреваемым номер один был, конечно же, доктор Пфлюкер, который защищался, состряпав неубедительную версию про «ободок унитаза». Он сказал, что, по всей вероятности, Геринг спрятал цианид под этим самым ободком. Эта версия не выдерживала никакой критики, но по непонятным причинам следственная комиссия приняла ее в качестве предварительной

гипотезы. Пфлюкер, как бы там ни было, не стал отрицать, что маршал оказывал на него определенное воздействие своим обаянием. Его спросили, в чем же заключалась так называемая харизма Геринга. «Если бы вы пробыли рядом с этим человеком пятнадцать месяцев, – заявил Пфлюкер комиссии, – вы бы поняли, что я имею в виду».

Таким образом, как ни суди, единственное действительно неоспоримое поражение с точки зрения самого Геринга нанес ему человек совершенно неизвестный – голландский фальсификатор. Союзники не сумели одержать над Герингом победу. Он стоически переносил ужасные унижения и самые суровые допросы, более того, вышел из них победителем: не отрекся, не предал свои идеалы. После объявления приговора он почти убедил себя в том, что Нюрнбергского процесса никогда не было. Был л. ишь сон, возможно, кошмарный. А вот в реальности произошло нечто такое, чего он не мог вынести. Тот редкий, нет, скорее уникальный случай, когда он стал жертвой безжалостной, жестокой насмешки. Хотя речь шла о деле до невозможности запутанном, и еще за день до смерти маршал, казалось, так в нем и не разобрался. Хофер и Мидль надули его. Возможно ли такое? Мидль был его представителем в Голландии, Хофер – куратором его частной коллекции. Конечно, он знал, что в мире искусства случаются неприятные истории, и сам часто и охотно повторял одну из самых знаменитых шуток на эту тему, услышанную от парижского антиквара: «Вы знаете, маршал, что из двух тысяч пятисот картин, написанных Коро, восемь тысяч находятся в Америке?»

Во всяком случае, как только Геринг получил ужасную новость, он почувствовал, что мир рушится. Но полковник Эндрюс, как известно, был садистом и, вероятно, получал удовольствие, мучая его. Он ведь знал, что перспектива быть повешенным ничего не значит для маршала Геринга по сравнению с такой непоправимой катастрофой. Вся Германия, превращенная в руины, не стоила и фрагмента его чудесной картины, бесценного Вермеера, который теперь оказался жалкой, никчемной подделкой. На самом деле Геринг вплоть до самого конца не желал поверить в то, что шедевр из его коллекции – всего-навсего фальшивка. И тем не менее, не получая более определенных и достоверных сведений о *его* Вермеере, он не переставал сетовать на судьбу. И часами беспрерывно бранился, лежа на неудобной койке в своей камере. В столь взвинченном состоянии он находился днем и ночью, до тех пор пока цианид не освободил мир от его тягостного присутствия.

Глава 17

В конце июля 1945 года, почти через два месяца после ареста ВМ, разразился скандал, названный «делом ван Меегерена» и широко освещавшийся на страницах печати. С самого начала поднялись яростные споры, причем ВМ изображался как подлый коллаборационист, поддерживавший деловые отношения с Германом Герингом. Позорное обвинение в нацизме утвердилось: кто-то написал, что ВМ не смог бы столь откровенно роскошествовать во время войны, если бы не запятнал себя связями с противником. Много говорилось и о найденном в Берхтесгадене (логове Гитлера) экземпляре книги с репродукциями картин самого ВМ (это издание, которое легко можно было встретить в книжных магазинах) с его подписью и посвящением: «Dem geliebten Fьhrer in dankbarer Anerkennung» (что означало: «Любимому фюреру в знак благодарности»). Правда, было доказано, что ВМ всего лишь поставил на книге свою подпись (в общей сложности он подписал около сотни экземпляров), затем книга была приобретена ярым нацистом, добавившим собственное теплое посвящение фюреру. После чего кто-то докопался и до путешествия в Германию, совершенного ВМ и Но в 1936 году со вполне безобидной целью побывать на Олимпиаде. Никому не пришла в голову элементарная вещь: если бы ВМ на самом деле был нацистом, он ни за что на свете не всучил бы рейхсмаршалу фальшивого Вермеера.

Так или иначе, но громкое и неожиданное признание ВМ в том, что он занимался подделками, положило конец домыслам и отвлеченным рассуждениям, произведя эффект разорвавшейся бомбы. «Христос в Эммаусе», названный одной из лучших картин Вермеера, – работа нациста ВМ? Новость была шокирующая. Неделями эта тема не сходила со страниц крупнейших газет. Нашлись и комментаторы, задавшиеся вопросом, а не является ли ВМ автором *всех* картин Вермеера, существующих на свете, – то есть тем самим загадочным Яном Вермеером Делфтским? Невероятная гипотеза в короткий срок получила широкое распространение, подарив фальсификатору несколько недель гордого счастья. Не будет преувеличением сказать, что ВМ упивался радостью, присутствуя на потрясающем спектакле: целая страна поверила, будто он и есть Вермеер, и с нездоровым восторгом следила за развитием фантастической истории. В конце концов общественное мнение в Голландии разделилось пополам: одни считали ВМ преступником, другие – гением или героем.

Со своей стороны ВМ, в силу обстоятельств решив поведать миру о своих деяниях, вовсе не собирался останавливаться в начале пути. Хотя признания, что он сам является автором «Христа в Эммаусе», могло бы с лихвой хватить, чтобы вытащить его из передряги; но ему уже было этого мало. Конечно, ограничься он первым признанием, его версия событий выглядела бы куда более заслуживающей доверия, приемлемой и легко доказуемой, и, кроме того, он даже выставил бы себя в выгодном свете, ибо совершил по сути благороднейший и патриотический поступок: сумел всучить подделку ненавистному нацистскому главарю. Но это была неправда – или, по крайней мере, не *вся* правда. И сейчас, вероятно, впервые за свою жизнь, ВМ не хотел обманывать, хотя таким способом мог облегчить собственную участь, в то время как полная откровенность влекла за собой по-настоящему пагубные последствия. Но ВМ жаждал славы. И сообщил, что это он написал картину Вермеера, выставленную в роттердамском музее Бойманса, и другую его картину – из коллекции ван Бойнингена, и даже ту, что приобрело нидерландское государство, прислушавшись к рекомендациям уважаемого ученого комитета, но следователи, которые вели дело, сочли выдвинутую им версию неправдоподобной. Или ВМ сошел с ума, решили они, или сочинил эту нелепую байку, чтобы скрыть еще более тяжкие преступления.

Однако, как только были получены результаты рентгеновской съемки «Христа в Эммаусе», стало совершенно ясно, что детали первоначальной картины полностью совпадают с описанием ВМ. Само по себе это не было решающим доказательством, но семя сомнения упало в землю, и теперь всем вдруг показалось очевидным сходство между «Христом в Эммаусе» и остальными пятью «Вермеерами», которые ВМ, по его утверждению, написал. Бесспорным выглядело сходство между последними двумя – «Исааком, благословляющим Иакова» и «Омовением ног». Со все возрастающим недоумением специалисты заговорили о том, что ни одна из шести картин не обнаруживала ни малейшего родства с прежде известными работами Вермеера, если не считать спорного «Христа в доме у Марфы и Марии», полотна, которое, впрочем, все равно не слишком-то походило на картины, якобы написанные ВМ.

Окончательно запутавшись и растерявшись, следователи и сотрудники службы безопасности предложили ВМ доказать свою версию, сделав копию «Христа в Эммаусе». Это было по меньшей мере наивное предложение, поскольку такой способ абсолютно ничего не доказывает, ведь любой. опытный фальсификатор в состоянии выполнить превосходную копию картины. ВМ заявил,

что это глупая идея, и перешел в контратаку: потребовал, чтобы его выпустили на свободу и дали возможность работать в своей мастерской с материалами, без которых нельзя обойтись (добавим, что трудно ему было обходиться еще и без наркотиков). Вот тогда-то он, по его словам, под строгим надзором полиции и создаст нового «Вермеера». Новость, как и следовало ожидать, вызвала страшный ажиотаж в редакциях газет. «ВАН МЕЕГЕРЕН РИСУЕТ РАДИ СПАСЕНИЯ СВОЕЙ ЖИЗНИ!» – гласил самый сдержанный из заголовков, появившихся на первых полосах голландских газет в те суматошные дни.

Темой, которую ВМ избрал для своего десятого «Вермеера» (считая два варианта «Тайной вечери» и первые две подделки, оставшиеся непроданными), был «Иисус среди учителей», или же «Отрок Иисус в храме». Выбор, не лишенный, конечно, иронии. Полиция предоставила в распоряжение ВМ все, что он потребовал: эфирные масла, пигменты Вермеера, фенол, формальдегид и – на десерт – морфий (возможно, самое главное). Два месяца спустя появилась картина огромных размеров, которая в результате, конечно, не была чем-то выдающимся, но, безусловно, превосходила по качеству три последние подделки ВМ. Следует, правда, иметь в виду, что художнику пришлось работать под неусыпным и неослабным наблюдением агентов службы госбезопасности, двое из которых постоянно присутствовали в его мастерской, когда он писал, что создавало обстановку подозрительности и напряженности. И все же, хотя «Иисус среди учителей» был далек от совершенства, он производил достаточно сильное впечатление, чтобы даже скептиков убедить в том, что ВМ действительно мог быть автором шести остальных «Вермееров» (и уж тем более двух поддельных де Хоохов, которых он также приписывал себе).

И тут власти оказались в щекотливом положении. Сняв с ВМ обвинение в коллаборационизме, его следовало обвинить в подлоге и, следовательно, запустить очень сложный механизм, потому что заявления ВМ не могли сами по себе являться достаточным доказательством его же версии, и картины необходимо было подвергнуть серьезнейшей экспертизе. Дело неизбежно получит международную огласку, и всем станет известна некомпетентность целого ряда почтенных и авторитетных людей, вовлеченных в процедуры оценки и продажи подделок. Кроме того, выяснится, что государство потратило деньги налогоплательщиков на приобретение ничего не стоящего ван Меегерена. И вот парадокс: знатоки, призванные теперь вынести суждение о картинах, созданных ВМ, по его утверждению, будут теми же самыми специалистами, кого он в

свое время обманул. Им придется как-то оправдывать собственную некомпетентность, а значит, открыто восхвалять незаурядное мастерство обвиняемого, который только и мечтал о том, чтобы его признали виновным – тогда он докажет самому себе и всему миру, что он действительно гений.

Между тем суд постоянно откладывался, и ВМ успел обнаружить – как он, впрочем, и предвидел, – что сенсационное признание очень дорого ему обошлось. Гений и герой – это хорошо, но какой ценой? Легко сказать: в декабре 1945 года он был признан финансово несостоятельным, и налоговые органы принудили его объявить себя банкротом, поскольку пострадавшие от аферы стали требовать компенсаций, и запрашиваемые суммы вдвое или втрое превосходили общую стоимость оставшегося у него имущества. Мы должны напомнить, что благодаря продаже шести «Вермееров» и двух «де Хоохов» ВМ заработал более 5 миллионов гульденов – две трети которых, однако, к концу 1945 года уже улетучились. Государство изъяло у него 900 тысяч гульденов тысячными банкнотами, 800 тысяч гульденов ВМ перевел на имя Ио после развода. Ему так и не удалось отыскать 300 тысяч гульденов, закопанных в саду или же запрятанных в хитроумных тайниках и трубах системы отопления на вилле в Ларене. За восемь лет, прошедших со времени продажи «Христа в Эммаусе», он истратил 1 500 000 гульденов. Оставались произведения искусства и недвижимое имущество – дома, гостиницы, ночные клубы – оцененные приблизительно в 2 миллиона гульденов. Однако теперь от него требовали в целом 7 миллионов гульденов, что на 2 миллиона превосходило заработанную им сумму.

Наиболее жесткую позицию занимало государство, объявившее себя хранителем собственности военного преступника Германа Геринга, в то время содержавшегося в немецкой тюрьме, и постановившее, что ВМ должен вернуть казне всю сумму, выплаченную нацистским главарем за подделку (сумму эту, впрочем, ВМ возместил произведениями искусства). И это не все: ВМ обязан был возместить государству также неуплаченные налоги на прибыль со своей деятельности фальсификатора с 1937 по 1943 год, хотя прибыли в итоге свелись на нет компенсационными требованиями: на самом деле ему запрещалось платить огромные налоги из денег, которые он должен был вернуть обманутым приобретателям картин. По сути государство требовало 3 миллиона гульденов за «Омовение ног» и «Христа и блудницу», а также 2 миллиона налогов, от уплаты которых ВМ по понятным причинам уклонился (сверх уже конфискованных 900 тысяч гульденов). Музей Бойманса оказался

скромнее, ограничившись иском на 520 тысяч гульденов, потраченных на приобретение «Христа в Эммаусе». Однако, ввиду того что со времени совершения сделки прошло более семи лет, иск музея Бойманса все-таки не был удовлетворен. А вот государство после банкротства ВМ конфисковало его недвижимость. Ею очень хорошо распоряжался управляющий конкурсной массой: в результате за несколько лет она принесла около 4 миллионов гульденов дохода, и государство этот доход впоследствии в прямом смысле слова поглотило, чтобы удовлетворить свои непомерные аппетиты, разделив то немногое, что оставалось, среди прочих потерпевших.

Несмотря на атмосферу лихорадочного ожидания, охватившую Голландию, в конце концов было решено, что процесс, назначенный на май 1946 года – через десять месяцев после потрясших страну откровений ВМ, – начнется лишь в октябре следующего года. Обвиняемый между тем был уже оправдан общественным мнением: подавляющее большинство голландцев считали ВМ национальным героем. Мало того, издатели заранее сцепились друг с другом, оспаривая права на книгу мемуаров, которую, без всякого сомнения, ВМ напишет, как только завершится процесс. Выяснилось также, что цены на его картины могут вот-вот взлететь до небес. Антиквары принялись усердно рыться в задних комнатах своих лавок, отыскивая работы, подписанные ван Меегереном, которые прежде считались ничтожной мазней, а сейчас, скорее всего, будут стоить суммы, сопоставимые с теми, что платили за картины художников куда более достойных и знаменитых, нежели он. В адрес ВМ даже поступило солидное предложение отправиться в Соединенные Штаты и заняться там созданием портретов и копий старых мастеров, пользуясь техникой, характерной для его уже ставших притчей во языцех подделок. Один нью-йоркский предприниматель пожелал даже приобрести все восемь подделок ВМ, с тем чтобы показывать их в разных городах Соединенных Штатов, но, хотя ВМ продемонстрировал завидное чувство юмора и заявил, что находит это предложение весьма привлекательным, он им не воспользовался.

Тем временем, а именно и июня 1946 года, министр юстиции наконец назвал имена четырех членов научной комиссии под председательством судьи Виарда, призванной исследовать подделки Вермеера. В эту специальную комиссию вошли доктор Кореманс и химик доктор Фрунтьес, а также историки искусства доктор Шнайдер и доктор ван Регтерен Альтена – тот единственный специалист, кто назвал подделкой «Омовение ног» на экспертном заседании в Рейксмузеуме, приведшем к

опрометчивой покупке полотна от лица государства. Несколько недель спустя в группу был также введен доктор де Вилд, автор знаменитого трактата о цвете у Вермеера, разделявший с другими ответственность за неосмотрительное приобретение «Омовения ног».

Продолжительное и тщательное химическое тестирование картин было проведено Фрунтьесом и де Вилдом в государственной лаборатории в Гааге, в то время как энергичный Кореманс перебрался в Брюссель, чтобы сделать анализ краски и поэкспериментировать с ее составом. Он воспользовался рентгеновскими снимками, фотографиями в ультрафиолетовых или инфракрасных лучах, данными спектрографического и микрохимического анализа. В поверхностном слое картин было выявлено наличие фенола и формальдегида (неизвестных вплоть до XIX века). Вещество, обнаруженное в кракелюрах, слишком однородное для пыли или грязи, оказалось тушью. Краска затвердела настолько, что проявила стойкость к самым сильнодействующим растворителям, способным полностью уничтожить подлинную старую картину. Кракелюры были образованы искусственным путем: те, что на поверхности, выглядели безукоризненными, но во внутренних слоях краски обнаруживался их ненатуральный характер. В январе 1947 года результаты передали на суд двум известным британским специалистам, профессору Плендерлейту (заведующему научно-исследовательской лабораторией в Британском музее) и профессору Роулинсу из лаборатории Национальной галереи.

ВМ, разумеется, выказал полную готовность участвовать в исследованиях – хотя, поскольку он не сохранил никаких записей, относящихся к работе, а память начинала слабеть, часто его утверждения звучали противоречиво, неточно или путано. Зато усердные обыски, проведенные инспектором полиции В. Й. К. Вонингом в мастерской ВМ в Амстердаме, в ларенском доме и на вилле в Ницце, помогли собрать обильный урожай доказательств, многие из которых имели решающее значение, как, к примеру, четыре непроданные подделки, выполненные ВМ в порядке эксперимента, несколько еще не завершенных полотен (в том числе вполне удачный «де Хоох») и кусок доски, отпиленный ВМ от подрамника «Воскрешения Лазаря», подлинника XVII века, использованного им при создании «Христа в Эммаусе».

Сам же ВМ заявил голландской полиции, что в 1937 году, предусмотрительно решив запастись доказательствами, что это он написал «Христа в Эммаусе», он отрезал от «Воскрешения Лазаря» вертикальную полосу шириной около 50 сантиметров. После чего на столько же укоротил две горизонтальных

перекладины подрамника. Как он рассчитывал, в должное время обрезки досок и полоска холста несомненно подтвердят, что автор картины именно он, ВМ, потому что у Вермеера, конечно же, не могло быть никакой убедительной причины укорачивать держатель холста. Так, если ВМ захочется (или возникнет такая необходимость) раскрыть свой обман, весь мир убедится, что великий художник сумел создать превосходную «художественную» подделку, причем с таким мастерством, что даже самые въедливые критики и самые опытные специалисты не сумели отличить ее от подлинного шедевра XVII века. ВМ оставил «доказательства» на своей вилле в Ницце и, как мы знаем, выехал в Голландию непосредственно перед тем, как разразилась война, в 1939 году. Во Францию он больше не возвращался. Когда голландская полиция направила в Ниццу бригаду под руководством инспектора Вонинга, тот нашел лишь один из двух отпиленных кусков подрамника, но обрезок холста исчез бесследно. Однако длина куска совпадала, и – бывает же так! – хотя «Христу в Эммаусе» за это время сменили подрамник, музей Бойманса сохранил оригинальный держатель.

Так благодаря долгой череде проверок и анализов комиссия Кореманса сумела определить, что кусок, отпиленный ВМ в 1937 году» принадлежал первоначальному подрамнику. Стала вырисовываться правда – все более жестокая и к тому же скандальная, учитывая, что она покрывала несмываемым позором всех тех, кто уронил в этой истории свою репутацию, – то есть в первую очередь музей Бойманса, покойного Абрахама Бредиуса, доктора Ханемму из Рейксмузеума и судовладельца ван Бойнингена. В любом случае в марте 1947 года члены комиссии Кореманса скрепя сердце были вынуждены отступить перед лицом очевидных фактов: следовало признать ВМ виновным в подлоге, чего, впрочем, он и сам страстно желал.

Ставший уже знаменитым обрезок подрамника превосходно подходил к тому, что сохранился в музее Бойманса. Помимо годовых колец смыкались даже контуры отверстия, проделанного в дереве жуком-точильщиком, которое пила ВМ разрезала пополам. Это было самое неопровержимое доказательство того, что «Христа в Эммаусе» написал ВМ. Что это современная подделка, а вовсе не шедевр XVII века. Случай совершенно уникальный во всей истории живописи. Мало того, с почти полной уверенностью можно сказать, что и остальные картины Вермеера, перечисленные ВМ, – *подлинные подделки.* Сколь бы невероятным это ни казалось все они должны считаться его работами. Вермеер, ИВМеер, ван Меегерен, ВМ. Преображение в конце концов свершилось.

Глава 18

Прежде чем заняться *процессом ван Меегерена,* следует сделать отступление, посвященное судовладельцу Даниэлю Георгу ван Бойнингену, который, как мы знаем, оказался одной из главных жертв фальсификатора. Вообще-то во время слушания дела в суде ван Бойнинген ничем особенным себя не проявил, но после смерти ВМ он неожиданно обратился в музей Бойманса с просьбой продать ему «Христа в Эммаусе» за ту же самую сумму, которую музей выложил в 1937 году. Попечители музея, отправившие картину в подвал и решившие впредь никому ее не показывать, вежливо отклонили предложение. Ван Бойнинген очень расстроился: в сущности, он так никогда и не смирился с тем, что «Тайная вечеря», великолепное полотно, всеми превозносимое за совершенную красоту и за то важное место, которое оно занимало в творчестве великого мастера, признано одной из самых дорогостоящих подделок з истории.

Когда по окончании процесса над ВМ ему возвратили картину, вместо того чтобы уничтожить (как предусматривали голландские законы), ван Бойнинген задумал вернуть ее в свою коллекцию. Решив не сдаваться, пока будет хоть малейшая возможность доказать, что «Тайная вечеря» – подлинный Вермеер, он согласился выделить значительные средства на финансирование исследований бельгийского историка Жана Декоэна, убежденного в принадлежности Вермееру как «Тайной вечери», так и «Христа в Эммаусе». Декоэн принялся за работу при поддержке двух влиятельных утрехтских антикваров, братьев Крейнен. С целью раздобыть убедительные доказательства того, что «Тайная вечеря» – вовсе не творение ВМ, Декоэн и Крейнены три года ездили по Бельгии, Италии, Франции и Канаде на деньги ван Бойнингена, который пообещал им к тому же вознаграждение в полмиллиона долларов.

Все более удрученный непродуктивностью поисков, предпринятых его экспертами, в феврале 1947 года ван Бойнинген потребовал, чтобы наследники ВМ вернули умопомрачительную сумму, выманенную у него мошенническим путем. Однако потом он передумал и под влиянием Декоэна вновь поверил в то, что «Тайная вечеря» – замечательная картина Вермеера. Тогда-то он и отозвал свой иск о возмещении расходов и обратился в музей Бойманса с просьбой продать ему «Христа в Эммаусе». Огорченный отказом, он подал в суд на профессора Кореманса с намерением получить компенсацию в 5 миллионов гульденов: как он утверждал, именно ошибочное заключение

Кореманса бросило тень на его безукоризненную репутацию коллекционера и лишило всякой ценности его чудесного Вермеера. Дело должно было слушаться в Брюсселе в июне 1955 года, но как раз в эти дни ван Бойнинген внезапно умер от сердечного приступа. Его наследники решили все же не отступать, так что шесть месяцев спустя нескончаемый спор вновь привел заинтересованные стороны в зал суда. Кореманс выиграл процесс, и наследникам ван Бойнингена было предписано выплатить ему солидную компенсацию, не говоря уже об оплате судебных издержек.

Маниакальное упрямство ван Бойнингена станет понятнее, если мы поясним, что в действительности «Тайная вечеря» несколько лет была окутана покровом тайны. На рентгеновских снимках, сделанных Коремансом в 1945 году, на картине очень хорошо различимы обширные фрагменты первоначальной живописи: всадники охотятся с собаками. Под фигурой Христа проявилась собака, обнюхивающая куропатку. Это явно не соответствовало заявлениям ВМ на суде: фальсификатор припомнил, что он написал «Тайную вечерю» поверх картины, изображающей не сцену охоты, а двух девушек на украшенной повозке, которую тащит коза. К тому же он сделал карандашный набросок сцены, какой она ему запомнилась.

Но и в 1948-м, через три с лишним года после признания ВМ и уже после его смерти, Жан Декоэн продолжал обвинять комиссию Кореманса в организации преступного заговора против его главного союзника, которым, между прочим, – как мы только что видели, – был Даниэль Георг ван Бойнинген. Вряд ли стоит очень уж удивляться подобной общности интересов Декоэна и богатого судовладельца, ведь, поскольку ван Бойнинген, на свое несчастье, потратил колоссальную сумму на покупку малоценного ван Меегерена вместо бесценного Вермеера, он был бы очень рад скорейшему *восстановлению истины* (истины по Декоэну, во всяком случае), чтобы таким образом оправдать значительные траты и вновь вступить во владение Вермеером, настоящим Вермеером, как считал ван Бойнинген, а в противном случае пришлось бы признать, что он выбросил деньги на ветер.

Скандальная и парадоксальная версия Декоэна, если изложить ее в нескольких словах, заключалась в следующем: как раз на основании сравнительного анализа техники следовало считать «Христа в Эммаусе» и «Тайную вечерю» не просто подлинными Вермеерами, но и причислить их к лучшим работам мастера. Версия Декоэна выглядела эффектно и, быть может, остроумно, хотя, к сожалению, логика ее аргументации была уж слишком запутанна. Согласно Декоэну, ВМ каким-то образом

добыл две подлинные картины Вермеера и использовал их как источник вдохновения для своих подделок. Затем он объявил себя автором и этих двух Вермееров с целью заработать репутацию, вызвать восхищение и обрести известность куда большую, чем если бы он приписал себе авторство только последних четырех фальшивых Вермееров, не слишком удачных с художественной точки зрения (и в самом деле, согласно опросу, проведенному непосредственно перед началом процесса, ВМ по популярности уступал в Голландии лишь премьер-министру). Поэтому Декоэн утверждал, что Кореманс и другие члены комиссии, связанные тайным и позорным сговором, ввели общество в заблуждение, признав непогрешимыми результаты экспертизы, по заключению которой подделками были и два де Хооха, и шесть Вермееров, приписываемых теперь ВМ.

С «Тайной вечерей» и без того было связано много загадок, а тут еще, окончательно запутав дело, появилось письмо, полученное Коремансом от выдающегося коллеги доктора ван Шенделя, попечителя Рейксмузеума, 27 сентября 1948 года; к письму прилагался важный документ, обнаруженный ван Шенделем в Амстердаме. Это была фотография картины, которую братья Доуэс, едва ли не самые известные торговцы произведениями искусства в городе, по их заверениям, продали ВМ в мае 1940-го за тысячу гульденов. На картине была изображена сцена охоты, и ее приписывали Хондиусу, одному из «малых» голландцев XVII века. Сопоставление некоторых деталей сцены охоты на фотографии с фрагментами картины, поверх которой написана «Тайная вечеря» ВМ (в соответствии с тем, как они представали на рентгеновских снимках), ясно показало, что они по существу идентичны. Согласно отчету полиции ВМ еще до начала процесса на допросах действительно заявлял, что использовал картину Хондиуса со сценой охоты, купленную в магазине братьев Доуэс примерно в мае 1940-го, но не для того, чтобы написать «Тайную вечерю», а для одной из своих последних в хронологическом порядке подделок. Расписка братьев Доуэс не оставляла сомнений в том, что Хондиус был продан 29 мая 1940 года. Но Декоэн обратил внимание на следующее: если «Тайная вечеря» написана именно поверх этой картины (как утверждал Кореманс и как бесспорно следовало из рентгеновских съемок), то непонятно, каким образом ВМ сумел столь подробно рассказать о ней в письме доктору Боону, которое он отправил ему за одиннадцать месяцев до этого?

И схватка между единомышленниками Кореманса и сторонниками Декоэна разгорелась с новой силой. Очередная гипотеза Кореманса сводилась к тому, что ВМ создал два

варианта «Тайной вечери». Один, так и не проданный, появился на свет в Ницце между 1939 и 1940 годами, для него использовалась старинная картина, изображавшая двух девушек на украшенной повозке, которую тянет коза, – о ней и говорил ВМ на процессе. Второй, приобретенный ван Бойнингеном, написан был в Голландии – с использованием картины Хондиуса – между 1940 и 1941 годами. Разумеется, Декоэн счел абсурдной и нелепой версию Кореманса: он с негодованием обрушился на заклятого врага и не преминул публично высказать свое возмущение, твердя о заговоре. Долгие месяцы он продолжал атаку на противника, обвиняя того в мошенничестве, переворачивая с ног на голову его выводы и пытаясь доказать, что исследования Кореманса ровным счетом ничего не доказали. Бесчестный Кореманс и его соучастники, как утверждал Декоэн, в отчаянной попытке отыскать аргументы, которые раз и навсегда положили бы конец обвинениям, и не заботясь о том, что аферу могут разоблачить и это нанесет серьезный удар их авторитету в обществе, а также их карьере, разработали столь же грандиозный, сколь и хитроумный план. Они заказали поддельного Хондиуса, воспроизводившего в мельчайших деталях картину, поверх которой написана «Тайная вечеря», сфотографировали его, затем уничтожили и уговорили уважаемых братьев Доуэс поместить фотографию в свои архивы. Это было настолько серьезное обвинение, что все ожидали возбуждения дела о клевете со стороны Кореманса, однако последний пощадил Декоэна.

Вероятно, объяснялось все просто: версия Кореманса, несомненно, имела одно очень уязвимое место, ибо упоминаемый им первый вариант «Тайной вечери» бесследно исчез. ВМ умер, ни словом не обмолвившись о картине-призраке, которая могла быть продана в 1939 году благодаря посредничеству доктора Боона (он тоже, как уже было сказано, тем временем отправился в мир иной) и находится в какой-нибудь частной коллекции, не исключено, что и за границей. Не менее слабой, впрочем, выглядела реконструкция Декоэна: согласно ей ВМ в 1939 году приобрел – неизвестно где – подлинную «Тайную вечерю» Вермеера, написанную поверх сцены охоты. Он сообщил об удачном приобретении в письме доктору Боону, после чего целых два года выжидал, прежде чем продать шедевр. Никаких двух вариантов «Тайной вечери» ВМ, о которых говорил Кореманс, по мнению Декоэна, не существует. Первая картина была подлинным Вермеером, вторая – подделкой, заказанной самим Коремансом.

Так или иначе, но ожесточенная полемика между Коремансом и Декоэном красноречиво свидетельствует об одном: в сфере искусства невозможно утверждать что-либо с полной

уверенностью, даже при наличии результатов лабораторных исследований. Следует к тому же добавить, что в случае с подделками ВМ проводить исследования было гораздо легче, ведь сам ВМ – в ходе процесса 1947 года – раскрыл важнейшие детали своей техники и уточнил, какие *современные* вещества надо искать в его картинах. Нетрудно обнаружить наличие фенола, если уже известно, что он должен там быть. Достаточно воздействовать на него хлоридом железа или бромной водой: в первом случае он станет фиолетовым, во втором выпадет белый осадок.

Дело в том, что многие фальсификаторы добивались (и продолжают добиваться) невероятных успехов в имитации работ еще живущего или недавно умершего мастера, но выдать картины, написанные в 1937–1943 годах, пусть даже и состаренные искусственным путем, за полотна XVII века, обманув как придирчивый глаз критика, так и специалистов, проводивших лабораторные исследования, – подобного подвига, надо признать, не удавалось совершить никогда и никому. Тот факт, что многие критики – и группа, возглавляемая Декоэном, и другие – настаивали на своем, утверждая, будто «Христос в Эммаусе» и «Тайная вечеря» – подлинный Вермеер, недвусмысленно свидетельствует: если бы ВМ не признался в своем авторстве и если бы сложные исследования доктора Кореманса не подтвердили впоследствии его заявление (впрочем, активно оспариваемое, как мы уже видели, рядом критиков, экспертов и специалистов по технике живописи), сегодня они считались бы двумя несомненными шедеврами делфтского мастера. И ведь кое-кто до сих пор считает их таковыми. «Христос в Эммаусе» еще висел бы на стене музея Бойманса в залах, посвященных старым мастерам (и остался бы висеть там навсегда), и считался бы гордостью экспозиции, так же как «Интерьер с пьющими» из коллекции ван Бойнингена сегодня считался бы одним из лучших творений де Хооха. И даже «Омовение ног», самая неудачная подделка ВМ, все еще находилась бы в Рейксмузеуме в качестве, возможно, и не лучшей, но все же достойной внимания картины Вермеера. С другой стороны, в истории искусства случай с ВМ – единственный, когда фальсификатор публично заявил о своих преступлениях. Мало того, наверное, нельзя представить себе больший успех для гениального фальсификатора, чем возможность удостовериться, что (даже после его откровенных *признаний)* многие специалисты продолжают считать по крайней мере два из его творений подлинными полотнами одного из величайших мастеров живописи XVII века.

Как бы там ни было, пытаясь разобраться в этой запутанной

истории, в сентябре 1949 года Кореманс решил направиться в Ниццу и осмотреть виллу «Эстате», где в течение десяти лет, истекших со дня внезапного отъезда ВМ и его жены, практически никто не жил. Там были найдены четыре непроданных подделки. Виллу тщательно обыскала голландская полиция, сотрудникам которой с трудом верилось, что Кореманс сможет обнаружить на ней что-либо, подтверждающее его версию. Немалое усердие, выказанное инспектором Вонингом во время обыска, удостоилось похвалы на процессе. И вот 26 сентября, после нескольких дней бесплодных поисков, события получили неожиданный поворот; наверное, лучше сказать, что произошло чудо. Пока Кореманс без толку слонялся по двум кухням и коридору подвальной части здания, где садовник ВМ свалил в кучу личные вещи хозяина, он случайно заметил два больших листа многослойной фанеры, наложенных друг на друга. Невероятно, но факт – глазастый инспектор Вонинг проглядел их во время тщательного обыска, проведенного здесь четыре года назад. Когда Кореманс разделил листы, к его удивлению и неописуемому восторгу, он увидел… первый вариант «Тайной вечери», разумеется, кисти ВМ.

Декоэн и его приверженцы со вполне понятной яростью отреагировали на счастливое и судьбоносное открытие Кореманса. Они поспешили раззвонить во все колокола, что – как и в случае с Хондиусом – найденная коварным врагом картина – подделка, заказанная самим же Коремансом, чтобы обеспечить неоспоримое подтверждение собственной версии. Неужели ВМ бросил на вилле «Эстате» такую значительную подделку, вместо того чтобы продать ее и прилично на этом заработать? Декоэн утверждал даже, будто он сам при помощи садовника проник на виллу «Эстате» за четыре дня до приезда Кореманса (иначе говоря, 22 сентября) и не видел там пресловутых листов фанеры.

Долгая и ожесточенная дуэль Декоэна и Кореманса, разумеется, закончилась победой последнего, после того как он сумел нанести необычайный удар. Он разыскал расписку парижского антиквара, из которой следовало, что и октября 1938 года ВМ приобрел у него большую картину Говарта Флинка. Расписка включала детальное описание и фотографию картины. Флинка, современника Вермеера, конечно, трудно назвать малоизвестным художником, поэтому ВМ пришлось выложить за полотно 15 тысяч франков. Самое интересное заключалось в сюжете картины: на ней были изображены… две девушки на украшенной повозке, которую тащит коза. Иными словами, согласно Коремансу, то же, что и на картине, которой ВМ воспользовался, чтобы написать поверх нее первый вариант «Тайной вечери».

Конечно, на картине Флинка помимо девушек можно было насчитать целых одиннадцать фигур, в том числе пять херувимов, весело кувыркающихся в облаках, и к тому же размеры картины сильно отличались от размеров «Тайной вечери» ВМ. Но Кореманс выдвинул и проиллюстрировал множеством диаграмм такую гипотезу: ВМ разделил картину на три части, отрезав один кусок, а другой прикрепив к нему горизонтально, чтобы получилось полотно прямоугольной формы вместо почти правильного квадрата оригинала. Декоэн с негодованием возразил, что ВМ никогда не уничтожил бы работу такого известного мастера, как Говарт Флинк, за которую к тому же заплатил 15 тысяч франков. Кореманс с легкостью парировал: не так уж и просто найти полотно XVII века в приличном состоянии и с хорошо сформировавшейся сетью кракелюров. Если картина Флинка отвечала этим требованиям, нелепо полагать, будто ВМ могла остановить ее цена (пустячная для него в то время) и будто он испытал какие-либо сомнения, уничтожая основу, идеально подходящую для его целей.

Что касается изменений, которые ВМ внес в размеры картины, удлинив ее, то такой поступок объяснялся как раз тем, что исключительно трудно отыскать работу XVII века большого формата по той, вполне доступной, цене, какую ВМ заплатил парижскому антиквару. Иначе говоря, дабы добиться намеченного результата, ВМ был вынужден работать с материалом, который удалось заполучить, и придумывать разные уловки. Он разрезал и переделал полотно, потом (точно так же он поступил, работая над «Христом в Эммаусе») удалил телегу, девушек, херувимов с мандолинами и оставил нетронутым лишь последний слой краски с первоначальными кракелюрами. И готово! Очередной шедевр Вермеера предстал на суд самых известных голландских коллекционеров, вызвав горячие споры.

Глава 19

Сенсационный процесс против ван Меегерена оказался поразительно коротким: всего пять с половиной часов, один день слушаний, семнадцать свидетелей, опрошенных не более чем за пару часов (в среднем по семь минут на каждого); остаток времени заняли заключительные речи государственного обвинителя и адвоката, а также весьма непродолжительное последнее слово ВМ. Суть дела была слишком хорошо известна вплоть до самых мелких подробностей, и прения не могли добавить ничего нового к тому, что все и так уже знали. Однако перед началом слушания мало кто представлял, насколько мало времени оно займет. Конечно, его нельзя было сравнить с эпохальным Нюрнбергским процессом, однако судьба ВМ волновала общественное мнение и возбуждала широкий интерес, а сам судебный процесс сегодня неизбежно назвали бы *медиасобытием.*

Поэтому 29 октября 1947 года еще до восхода солнца перед четвертой палатой суда присяжных Амстердама образовалась огромная очередь из надеявшихся поприсутствовать на процессе, и журналистов там было множество. Они приехали из Франции, Великобритании, Соединенных Штатов, со всего света, чтобы увенчать неугасаемой славой пятидесятивосьмилетнего Хана ван Меегерена, самого знаменитого фальсификатора планеты. Распространился слух, что последний, хоть и вынужден был после банкротства вести спартанский образ жизни, так и не смог поправить свое здоровье, основательно подорванное всевозможными излишествами. Поэтому репортеры, слетевшиеся на суд, готовились набросать в самых мрачных тонах портрет конченого человека, художника, погубленного собственной гениальностью, неисправимого наркомана с преждевременно поседевшими волосами и осунувшимся лицом, раба морфия, пережившего цепь жестоких сердечных приступов, – специалисты клиники «Валериум», куда его поместили летом, обнаружили у него стенокардию.

Однако в тот ответственный день, 29 октября, – в день своего триумфа – ВМ постарался предстать перед публикой, заполнившей зал, в наилучшем виде. Он был в отличной форме, выглядел уверенным в себе, нарядным и любезным, беспечным и непринужденным. Он сбрил бороду, укоротил и привел в порядок усики, надел элегантную темно-синюю тройку, бледно-голубую рубашку и галстук в тон костюму. В суд из дома он пришел пешком, и на протяжении всего Принсенграхта его сопровождала

толпа репортеров и фотографов, с которыми он дружелюбно шутил. Войдя в зал суда, он обнял и поцеловал двух своих детей, Жака и Инес, и вторую жену Ио. На Жаке был прекрасный серый костюм, и он казался куда моложе своих тридцати пяти лет. Инес стала молодой женщиной, яркой и красивой, и выглядела одновременно просто и изысканно. Ио, как всегда, нервная и обворожительная, производила великолепное впечатление в своем строгом костюме из черного бархата. Сияющий ВМ, словно кинозвезда, снова принялся позировать фотографам, охотно откликаясь на их призывы и просьбы. Он то и дело поправлял очечки на носу и обнажал зубы в довольной улыбке. Он не скрыл законного удовлетворения, увидев наверху, над рядами скамеек, гигантский экран, предназначенный для показа диапозитивов доктора Кореманса. Кстати, не лишним будет добавить, что портрет королевы, висевший за креслом, в котором восседал председатель суда судья Болл, явно проигрывал в сравнении с лучшими из работ ВМ. «Христос в Эммаусе» и «Тайная вечеря» действительно производили сильное впечатление. Они украшали собой главную стену, в то время как прочие подделки, развешанные тут и там, довершали экспозицию, превращая суд в престранную картинную галерею и большую персональную выставку, посвященную ему, ВМ. Это были именно те успех и общественное признание, о которых ВМ мечтал тридцать лет.

Все участники драмы (или фарса) собрались в зале, чтобы присутствовать при его блистательном триумфе. Не было только доктора Боона, ван Стрейвесанде и Алоиса Мидля – все трое бесследно исчезли во время войны. По уважительной причине отсутствовали Абрахам Бредиус и Герман Геринг: оба умерли (Бредиус, на свое счастье, от старости). В первом ряду сидели эксперты, Кореманс и другие члены комиссии: Альтена, Фрунтьес, Шнайдер, а также двое англичан, Роулинс и Плендерлейт. Был там и де Вилд, соединявший в себе два противоречащих одно другому качества: он являлся и членом комиссии, и специалистом, обманутым ВМ. Присутствовали *агенты* ВМ, Кок со Стрейбисом, а также выдающийся психиатр доктор ван дер Хорст, подготовивший емкий психологический портрет фальсификатора. Явились и жертвы ВМ: Ханемма, Хогендейк, де Бур, ван Дам, ван дер Ворм и настроенный самым решительным образом судовладелец Даниэль Георг ван Бойнинген, о судьбе которого мы уже рассказали в предыдущей главе.

Ровно в десять прокурор Вассенберг зачитал пункты обвинения, занимавшего восемь машинописных страниц. По существу, ВМ вменялось получение денег мошенническим путем и подделка подписей на картинах с целью обмануть покупателей;

наказание за подобные преступления было установлено статьями 326 и 326 B уголовного кодекса. Когда судья Болл спросил, считает ли ВМ себя виновным в названных преступлениях, ВМ без колебаний ответил утвердительно. После чего Кореманс с помощью нескольких диапозитивов продемонстрировал результаты исследований, проведенных комиссией. Он говорил полчаса, иногда его прерывал Болл, обращавшийся к ВМ с вопросом, согласен ли он с утверждениями Кореманса. На что ВМ неизменно отвечал «конечно», «точно», «я полностью согласен», «это совершенно верно» и так далее в том же роде. Когда Кореманс закончил, Болл спросил мнение ВМ об услышанном. «Отличная работа, что уж тут говорить, – прокомментировал ВМ довольно язвительно, вызвав веселье в зале. – Боюсь, что отныне больше уже не удастся всучить кому-нибудь хорошую подделку».

В одиннадцать Кореманс заявил, что должен возвращаться в Нью-Йорк, и попросил у суда разрешения удалиться. После его отбытия дали показания де Вилд, де Бур, Фрунтьес, Альтена, Стрейбис и Хогендейк. Что касается последних двух, то, конечно, нельзя сказать, чтобы участие в делах ВМ в конечном счете принесло им удачу. Действительно, когда ВМ публично во всем признался, Хогендейку пришлось вернуть покупателям, невольно им обманутым, добрую часть комиссионных, полученных за продажу целых пяти подделок. Сумма выплат достигала почти полумиллиона гульденов, но зато у Хогендейка не было других неприятностей, помимо денежных, потому что, как обнаружилось, он всегда исправно платил налоги с выручки. А вот неосторожный Стрейбис весело подтвердил, что у него нет никакой расписки, относящейся к оспариваемым сделкам. Поскольку он и не подумал подавать декларацию о заработанной сумме приблизительно в 540 тысяч гульденов, ему было предписано погасить налоговые задолженности, оцененные в столь головокружительную сумму, что ему пришлось ликвидировать свое агентство недвижимости и объявить себя банкротом.

Когда судья Болл спросил Хогендейка, как он мог поверить, будто «Исаак, благословляющий Иакова» – это Вермеер, уважаемый антиквар ответил: «Трудно объяснить. Пусть это кажется невероятным, но он обманул меня. Мы все как-то постепенно скатывались все ниже – от «Эммауса» к «Исааку», от «Исаака» к «Омовению ног». Может быть, психолог сумел бы объяснить случившееся гораздо лучше меня». Может быть, психолог сумел бы объяснить также, почему в то время как специалистам все больше отказывал вкус, цены на работы ВМ взлетали все выше и выше. Наверное, потому, что связь между

тем и другим была очень тесной. В любом случае сразу после Хогендейка настала очередь психиатра ван дер Хорста, который определил ВМ как «человека, гиперчувствительного к критике, одержимого фантазиями о мести, неуравновешенного, но несущего полную ответственность за свои действия». По его мнению, такой и без того асоциальный характер, как у ВМ, сильно пострадает от изоляции, поэтому он счел необходимым высказаться против тюремного заключения.

Слушание уже подходило к концу, когда судья Болл снова, в последний раз, спросил ВМ, признает ли он, что сам, лично, написал шесть поддельных Вермееров и двух де Хоохов. ВМ вновь безоговорочно подтвердил свою вину. Однако пожелал добавить, что был вынужден выставить картины на продажу по очень высоким ценам, поскольку в противном случае все бы сразу поняли, что они не подлинные. Но главным его побуждением являлись не жажда денег, а *желание рисовать,* загадочный и навязчивый импульс, который он не мог контролировать. Этой репликой диалог Болла и ВМ завершился.

Затем слово было предоставлено государственному обвинителю Вассенбергу, который говорил около часа. Хорошо понимая, что симпатии публики целиком на стороне обвиняемого, он не стал особо зверствовать, отнесясь к обвиняемому с максимальным уважением, и ограничился тем, что оспорил основную позицию ВМ. Прокурор заявил, что не дело суда решать, гениальный ли художник ВМ, но он, обвинитель, совершенно уверен в одном: фальсификатором ВМ стал не потому, что считал себя великим и непонятым художником и надеялся таким путем заслужить всеобщее признание. Будь это так, рано или поздно он открылся бы сам, а не стал бы ждать, пока случай поможет разоблачить его. Поэтому ВМ следует считать виновным по вменяемым ему статьям, и по ним уголовный кодекс предусматривает наказание в виде тюремного заключения сроком до четырех лет. Но, учитывая слабое здоровье подсудимого, мнение психиатра и иные смягчающие вину обстоятельства, срок наказания может быть уменьшен вдвое. Подделки следует вернуть их владельцам: в компетенцию суда входит установить, подлежат ли они уничтожению.

Потом настала очередь Хелдринга, адвоката обвиняемого. Он говорил меньше часа и произнес остроумную, тонкую и убедительную речь. Защитник определил своего клиента как «человека выдающегося ума, щедрого и с огромным обаянием, но неспособного переносить критику и неудачи». Потом он истолковал всю его деятельность фальсификатора как защитный маневр против ядовитых нападок критиков, которые годами

пытались уничтожить его и в конце концов сломали ему карьеру, что в некотором смысле едва ли не вынудило Хана ван Меегерена *стать* Вермеером. В любом случае с юридической точки зрения в ходе продаж не было выявлено никакого мошенничества. Никто не утверждал, что та или иная картина принадлежит кисти Вермеера или же де Хооха и даже что она могла быть ими написана. Окончательное решение вынесли искусствоведы, антиквары и покупатели. Единственный упрек, который можно сделать ВМ, – это подделка подписей, а отнюдь не картин, но в мире искусства, как всем известно, подпись никогда не являлась бесспорным доказательством подлинности картины. Поэтому Хелдринг просил, чтобы с его подзащитного сняли обвинение, относящееся к статье 326, а в том, что касалось подделок подписей, он ходатайствовал, чтобы к нему было применено условное наказание, и призвал суд проявить максимальное милосердие.

Судья Болл понимающе кивнул и спросил у ВМ, хочет ли он воспользоваться своим правом на последнее слово. ВМ продолжал сидеть неподвижно, уставившись в пустоту, и, как показалось судье, это длилось целую вечность. Затем, совершенно огорошив публику, судей и адвокатов, он сказал, что в романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» Шарль Сван, намеревавшийся написать работу о Вермеере, убежден: «Диана и нимфы», картина на мифологический сюжет, приобретенная музеем Маурицхейс как работа Николаса Маса, на самом деле принадлежит кисти Вермеера. Однако, к сожалению для Пруста и для Свана, как и для всех авторов прекрасных теорий, которые выдвигались в мире искусства, это полотно было подделкой, то есть его написал не Вермеер и, если уж на то пошло, даже не Мае. По окончании малопонятного и эмоционального выступления ВМ снова воцарилось долгое молчание. Судья Болл с изысканной любезностью спросил: «Это все?» В зале, заполненном до отказа, по-прежнему стояла полная тишина. ВМ опять уставился в потолок, потом ответил: «Это все». Судья Болл кивнул и объявил заседание закрытым. ВМ вытер пот со лба шелковым платком и шатаясь поднялся, чтобы выйти. В то же самое мгновение сотни людей, присутствовавших в зале, вскочили на ноги. Его приветствовали оглушительными аплодисментами. Удивленный и растерянный, ВМ простер руки к небу в знак победы. То всхлипывая, то плача навзрыд, счастливый как ребенок, он пожимал множество рук, потом обнял Ио, Жака и Инес. Минутой позже национальный герой пешком, нетвердой походкой, направился к своему великолепному дому на Кайзерсграхте, со всех сторон окруженный рукоплещущей толпой.

Глава 20

Вердикт был оглашен две недели спустя, 12 ноября 1947 года. Хан ван Меегерен был признан виновным в обоих вменяемых ему преступлениях и приговаривался к одному году тюремного заключения (самое мягкое наказание по данным статьям обвинения). Он будет находиться под строгим медицинским наблюдением, и, учитывая скверное состояние его здоровья, по всей вероятности, ему предстоит провести этот год в клинике. Судья Болл вынес также постановление, что все фальшивые Вермееры должны быть возвращены их законным владельцам. Таким образом, «Христос и блудница», попавший в коллекцию Геринга, стал собственностью нидерландской короны; «Отрок Иисус в храме» был возвращен самому ВМ, так же как и «экспериментальные» подделки, обнаруженные инспектором Вонингом на вилле в Ницце. Но им предстояло быть выставленными на продажу вместе с прочим имуществом ВМ, чтобы покрыть его долги государству и частным лицам, пострадавшим от мошенничества.

«Отрока Иисуса» приобрел на публичном аукционе гаагский антиквар за 3 тысячи гульденов; позже он уступил полотно сэру Эрнесту Оппенгеймеру, а затем оно оказалось в одной из церквей Йоханнесбурга. А картина «Христос и блудница» очутилась в Гааге, в специальном государственном собрании Нидерландов (Stichting Nedelands Kunstbezit). Другие работы ВМ были проданы с аукциона наследниками в 1950 году, и принесли им 226 999 гульденов, сумму, разумеется, не слишком их обрадовавшую. А вот «Ужин в Эммаусе» остался в музее Бойманса – его, правда, убрали из отдела старинного искусства и выставили в углу зала, отведенного под современную живопись. Так, по злой иронии судьбы, которая ВМ, без сомнения, показалась бы еще и жестокой, его «Вермеер» оказался рядом с работами Пикассо, ван Дуйсбурга и Мондриана – тех самых «выродившихся» современных художников, которых он всегда презирал.

Когда процесс закончился и приговор был вынесен, у защиты оставалось еще две недели на то, чтобы подать апелляцию, но адвокат Хелдринг предпочел направить королеве прошение о помиловании своего подзащитного. Государственный обвинитель в кулуарах дал понять, что не станет возражать. ВМ, однако, не понадобилось помилование королевы. Он обрел свободу иным путем. 26 ноября его поместили в клинику «Валериум» в состоянии практически безнадежном: он перенес очередной удар и был на шаг от паралича. Прошли еще две нескончаемые недели,

и доктора клиники объявили, что знаменитый фальсификатор выздоравливает, хотя очень медленно. Йо, Жаку и Инес, однако, ВМ казался все более слабым. И тем не менее ночью 29 декабря он вдруг резко сел на кровати, словно подброшенный пружиной, и сказал медсестре, что хочет остаться наедине с Ио. Инес и Жака не было, потому что поздно вечером они уходили ночевать в особняк на Кайзерсграхте. Медсестре, по-видимому, не понравился безапелляционный приказ ВМ, но он бросил измученный взгляд на Ио и добился своего. Затем он попросил Йо подвести его к окну. Йо пыталась спорить, но ВМ и на сей раз не слушал никаких доводов. Он сорвал с себя простыни, с трудом поднялся на ноги и ухватился за руку бывшей жены.

Улица под окном заворачивала за угол больничного сада, пустынного, окутанного синеватой дымкой. Освещение было скудное, и темнота расплывалась, как жирное пятно. Стайка зимующих здесь зябликов летела в слабом свете одинокого фонаря. Ветер поднимал в воздух мусор, покрывавший грязные тротуары. Вдруг ВМ сказал, что светает. Он увидел, как среди облаков ширится просвет треугольной формы – прорезь, окрашенная в голубоватый цвет. С неимоверными усилиями едва заметный луч света начинал пробиваться сквозь дымку, нависшую над Амстердамом. Бледное подобие солнца нарисовалось в клубящейся глубине тумана. Полил безжалостный дождь. Молния с ослепительной яркостью разорвала серое небо.

ВМ снова свернулся в клубок под одеялом. Комната тонула в тоскливых сумерках, все было пропитано резким запахом медикаментов. Йо с волнением вглядывалась в его лицо: посеревшее, распухшее, словно искаженное отчаянием, – лицо человека, чудом избежавшего гибели. Однако сам ВМ совсем не чувствовал себя таким. Отнюдь нет. Он сказал Йо, что наступил день. Они по-прежнему были вдвоем – Инес с Жаком еще не пришли, медсестра исчезла в глубине коридора. ВМ видел краешек голубого луча, с трудом пробивавшегося через запотелое стекло. Он попросил Йо открыть окно – но, разумеется, оно оказалось наглухо заделанным. Стеклянная стена. ВМ долго кашлял, потом сказал Йо, что окно уже не имеет значения. Ему достаточно того, что она смотрит ему в глаза, и от этого становится светло. Йо умилили его слова. ВМ слегка коснулся ее руки губами. Потом он словно задремал, и внезапно в комнате наступила тишина.

Часом позже ВМ проснулся. Голосом, превратившимся в шепот, он прохрипел, что все мы в этой жизни гости и приходим весьма ненадолго, а жизнь, по существу, лишь привычка. Поэтому никто не должен плакать о нем, потому что он не напрасно

потратил свое время, отпущенные ему дни. Он посвятил жизнь искусству и красоте. Он выбрал то, что единственно необходимо. То лучшее, что есть в нем и что у него не отнять. Обессиленный длинным монологом, он снова с хрипом опустился на подушку. «Боже, что за мрачные речи», – подумала Йо. Было что-то страшное в этой обреченной навеки исчезнуть жизни. И было что-то ужасное в этом прощании человека, которого она на самом деле никогда не знала. Да, жизнь висит на волоске, и все же – попыталась она утешить себя – ничто так не возвышает нас, как страдание. Ио с облегчением вздохнула, заметив, что ВМ опять заснул. Ощущая комок в горле, она вновь подошла к окну: над каналами Амстердама мерцал косой свет фонарей, и дождь начинал сменяться снегом.

Еще мгновение, и ВМ вздрогнул во сне. Врач, появившийся через две-три минуты, сказал Ио, что сделать уже ничего нельзя. Очередной сердечный приступ. К сожалению, это вопрос нескольких часов. И все же ночью, упорно цепляясь за жизнь, ВМ вдруг открыл глаза и попытался что-то сказать Йо. Но из уст его не вырвалось ни единого звука. А возможно, Йо просто не смогла расшифровать то, что фальсификатор пытался произнести. ВМ приподнял голову, потом снова откинулся на подушку. Йо закричала, зовя доктора, который вошел без особенной спешки, наклонился над неподвижным телом и изрек, что на сей раз ВМ ушел навсегда. Умер мгновенно. Вероятно, апоплексический удар. Так Хан ван Меегерен, он же ВМ, исчез со сцены этого мира, разыграв свой уход по тому же сценарию, что и литературный персонаж, Бергот, на странице, написанной Марселем Прустом, отошедший в иной мир перед крошечным кусочком желтой стены «Вида Делфта» – в Париже далеким майским вечером 1921 года. Но главное – ВМ умер так же, как за двести семьдесят два года до него в холодном делфтском доме умер загадочный художник, носивший на этой земле, пусть и совсем недолго, имя Йоаннис Рейнерзон Вермеер.

Примечание

Во вступлении к роману, посвященному императору Юлиану, Гор Видал рассказывает, как однажды встретил историка Мозеса Финли в библиотеке Американской академии в Риме. Видал, собиравший документы для книги, осведомился у Финли, какого он мнения об одном своем коллеге, который занимался Зороастром. «Ему можно доверять?» – спросил Видал. «Он лучший в этой области, – ответил Финли, и добавил: – Разумеется, как и любой из нас, он выдумал все, что написал». Это может показаться парадоксальным, но я тоже убежден, что изрядная доза выдумки необходима, чтобы лучше рассказать тот великий роман, который и есть история. Не обойтись без воображения, как мне кажется, и тогда, когда хочешь рассказать о «прошлом» в повествовательном ключе. После такого признания я, однако, считаю нужным уведомить читателя, что книга «Две жизни Вермеера», будучи литературной версией «действительно имевшей место» истории, тем не менее строго верна разного рода источникам, фактам и документам – разумеется, там, где это возможно, и с учетом «повествовательного» характера всего текста. С другой стороны, история, героем которой был Хан ван Меегерен (как и Вермеер, Пруст и Геринг), – столь романическая сама по себе, что менять в ней что-то было бы глупо, ведь это только повредило бы ей. И уж это тем более не тот случай, когда рассказчик может дать волю дерзкому полету своей фантазии, да я, к счастью, таковой и не обладаю в должной степени. Как бы там ни было, речь все же идет об истории, имевшей место между 1632 и 1947 годами: чтобы вторично сочинить и воссоздать ее сегодня, мне пришлось поработать над содержанием, композицией, персонажами, ритмом, применив комбинаторную стратегию, и она позволила извлечь лучшие мелодии из музыки, которую я хотел сыграть. Но оригинальная партитура создана отнюдь не мною.

Странно, но я не помню, ни как впервые наткнулся на историю ВМ, ни когда это случилось. А значит, скорее всего, идея книги долгие годы влачила жалкое существование во враждебной среде моей памяти. Но, в конце концов я, должно быть, решил, что героизм следует вознаградить и что идея заслуживает того, чтобы ее воплотили в жизнь. Но, конечно же, я не смог бы написать мою версию истории ВМ, не прибегая к обширному кругу литературы: с удовольствием называю ее читателю, который пожелает лично с ней ознакомиться; хотя здесь, мне кажется, стоит указать лишь самые значительные и доступные

работы, оставив в стороне те, что представляют большую трудность, по крайней мере, с лингвистической точки зрения: голландские газеты и журналы той эпохи, критические статьи, антологии, библиографические перечни. Я бы сказал, что фундаментальных работ четыре: *Coremans P.B.* Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hoochs. Amsterdam, 1949; *Decoen J.* Retour a la Vérité. Rotterdam, 1951; *Godley J.* Master and forger. The story of Han van Meegeren. New York, 1951; *Moisewitsch M.* The van Meegeren mistery. London, 1964. На итальянском единственный значимый вклад – отличная статья: *Raggbianti C.* L'affaire van Meegeren // La critica d'arte, 1950, vol. xxxi.

notes

Примечания

1

Перевод Н.М. Любимова

2

Речь идет о баварской резиденции А. Гитлера «Бергхоф», расположенной неподалеку от городка Берхтесгаден.

3

Связь *(фр.)*.

4

Риддерзал – расположенный в центре Гааги бывший замок графов Голландских, построенный в хш в. для собраний и празднеств.

5

Горная дорога *(фр.)*.

6

Карел ван Мандер (1548–1606) – нидерландский художник, литератор и историк искусства, известный прежде всего как автор Книги о художниках».

7

Полное название: «De groote schouburgh der nederlandsche kunstschilders» – «Большое обозрение голландских художников и художниц» *(нидерл.)*.

8

Наилучший черный *(лат.)*.

9

Здесь и далее цитируется в переводе Н.М. Любимова.

10

Зал для игры в мяч *(фр.)* – художественная галерея в саду Тюильри.

11

«Таинственный Вермеер» *(фр.)*

12

Французский аристократический ежегодник.

13

Ирландская республиканская армия.

14

Намек на названия двух вилл ВМ: «Примавера» (от *ит.* primavera – весна) и «Эстате» (от *ит.* estate – лето).

15

Арены Симье – один из самых древних памятников Ниццы; находится на холме Симье; до наших дней сохранились руины арен, амфитеатра, бань и фрагменты мощеных улиц.

16

Джон Пирпонт Морган (1837–1913) – американский предприниматель, банкир и финансист; известен как коллекционер картин, книг и других произведений искусства.

17

После самоубийства Гитлера, согласно его завещанию, Карл Денниц был назначен 30 апреля 1945 г. президентом Германии.

«За заслуги» *(фр.)*.